

# BILDER AUS BRASILILIEN IM 19. JAHRHUNDERT

## IM BLICK VON ALEXANDER VON HUMBOLDT









---

Bilder aus Brasilien im 19. Jahrhundert  
Im Blick von Alexander von Humboldt

---







---

# BILDER AUS BRASILIEN IM 19. JAHRHUNDERT

IM BLICK VON ALEXANDER VON HUMBOLDT

| A |  
—  
P | K

AUSSTELLUNG DES IBERO-AMERIKANISCHEN INSTITUTS ZU BERLIN  
PREUSSISCHER KULTURBESITZ

APRIL–MAI 2001  
STAATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN – PREUSSISCHER KULTURBESITZ

OKTOBER–DEZEMBER 2001  
SCHLOSS CAPPENBERG

JANUAR–FEBRUAR 2002  
KREISMUSEUM NEUWIED

---



---

Ausstellung und Katalog **Renate Löschner**

Umschlagabbildung: Eduard Hildebrandt: Landschaft mit Palmen und Brunnen. Kat. Nr. 135

Für ihre freundliche Unterstützung danken wir

Herrn Gerd Bartoschek

Herrn Dr. Martin Dallmeier

Frau Dr. Eva-Marina Froitzheim

Herrn Dr. Wolfgang Klebert

Herrn Dr. Rudolf Theilmann

Frau Ute-G. Weickardt

Herrn Bernd Willscheid

Leihgeber

Fürst Thurn und Taxis, I.D. Fürstin Gloria von Thurn und Taxis

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Prof. Dr. Hans-Joachim Giersberg

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Prof. Dr. Klaus Schrenk

Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Dr. Thorsten Rodiek

Kunstsammlungen der Stadt Augsburg, Dr. Gode Krämer

Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin PK, Prof. Dr. Alexander Dückers

Staatsbibliothek der Stiftung PK zu Berlin. Handschriftenabtlg., Dr. Everardus Overgaauw

Botanischer Garten und Botanisches Museum Berlin-Dahlem. Freie Universität, Prof. Dr. Walter Lack

Brasilien-Bibliothek der Robert Bosch GmbH Stuttgart, Dr. Sabine Lutz

Fotos

Jörg P. Anders. Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin PK

Ruth Schacht, Christine Kösser. Staatsbibliothek zu Berlin PK

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

Kunstsammlungen der Stadt Augsburg

Fürst Thurn und Taxis, Regensburg

Exponate ohne Besitznachweis gehören dem Ibero-Amerikanischen Institut zu Berlin PK

Abkürzungen für andere Sammlungen:

KKPK Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin PK

SBKP Staatsbibliothek zu Berlin PK

SKH K Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

BBS Brasilien-Bibliothek der Robert Bosch GmbH, Stuttgart

Ein \* neben der Katalognummer verweist auf eine Abbildung im Tafelteil

Maße der Bilder: Höhe vor Breite

Gesamtherstellung: Reiter-Druck, Berlin

© 2001 Ibero-Amerikanisches Institut zur Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch einzelner Teile, oder fotomechanische Wiedergabe verboten

ISBN 3-935656-01-7

---



---

## INHALTSÜBERSICHT

Klaus-Dieter Lehmann: Zum Geleit	7
<b>Renate Löschner:</b>	
I. Einführung	
Brasilien Darstellungen im 19. Jahrhundert	9
II. Künstler und Reisende	
Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied	15
Friedrich Sellow	23
Charles-Othon-Frédéric Comte de Clarac	25
Carl Friedrich Philipp von Martius	27
Thomas Ender	31
Johann Moritz Rugendas	33
Adalbert Prinz von Preußen	51
Eduard Hildebrandt	53
Hermann Burmeister	61
Friedrich Hagedorn	63
<b>Eva-Marina Froitzheim:</b> Ferdinand Keller	65
Franz Keller-Leuzinger	69
Wilhelm Kuhnert	71
Anmerkungen	73
Literaturverzeichnis	77
Personenregister	83
Abbildungen	87

---





Auch wenn Alexander von Humboldt nie in Brasilien war, so hat sein überragender, Ibero-Amerika zugewandter Geist doch diejenigen deutschen Künstler stark beeinflusst, die sich mit dem Bild Brasiliens befaßten. Es war die Einheit von forschendem und bewunderndem Blick, mit der Humboldts epochemachende Veröffentlichungen über den bis dahin wenig bekannten Kontinent die Zeitgenossen beeindruckten.

In gleicher Weise staunend und forschend haben Künstler auf seinen Spuren – oder in seinem Geist – Mittel- und Südamerika bereist und Bilder von diesem Kontinent entworfen, die unsere Ansicht von Ibero-Amerika bis heute wesentlich bestimmen. So ist auch in ihren Darstellungen Brasiliens, die ganz auf die Wiedergabe der Naturphysiognomie gerichtet sind, Humboldts Einfluß spürbar. Wissenschaft und Kunst sind in den Bildern eine glückliche Synthese eingegangen.

Daß die Begeisterung Alexander von Humboldts für den Gegenstand seiner naturkundlichen Forschungen das deutsche Fernweh sogar von Italien ablenken und auf Brasilien ausrichten konnte, zeigt eine Äußerung Prinz Adalberts von Preußen, eines Neffen Friedrich Wilhelms III., der beim Anblick Rio de Janeiros vom Meer aus in sein Tagebuch notierte: *»Nie hat ein Anblick mich so mächtig ergriffen; – selbst der des lärmenden, großartigen Neapels, mit seinem rauchenden Vesuv und seinem wundervollen Golfe, verschwindet dagegen: selbst die orientalische Herrlichkeit Constantinopels, wo weiße Kuppeln und schlanke Minarets stolz auf reizenden Hügeln thronen, [...] selbst Constantinopel riß mich nicht so hin, wie der erste Eindruck von Rio de Janeiro! [...] Es enthüllen sich Wunder vor unseren Augen, die wir auf Erden nicht geahnt. Jetzt war es uns klar, warum einst die ersten Entdecker diesem Lande den Namen ›die neue Welt‹ gegeben!«*

Die preußischen Könige haben mit großem finanziellen Engagement – vor allem Humboldt zuliebe – eine einzigartige Sammlung an Bildern mit exotischen, vor allem tropischen Motiven zusammengetragen. Auch Brasilien spielte dabei eine wichtige Rolle. Leider haben Kriegsverluste manche Lücke hinterlassen. Dessen ungeachtet

bietet der Fundus des Preußischen Kulturbesitzes – Ibero-Amerikanisches Institut, Kupferstichkabinett und Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek – viele Exponate zum Thema. Bereichert wird die Ausstellung durch kostbare Gemälde und Graphiken aus fremdem Bestand und dafür sprechen wir den Leihgebern unseren tiefen Dank aus.

Ich wünsche der Ausstellung – in der Staatsbibliothek zu Berlin, auf Schloß Cappenberg und im Kreismuseum zu Neuwied am Rhein – viel Resonanz und den Besuchern Freude und Gewinn.

Prof. Dr. h.c. Klaus-Dieter Lehmann  
Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz



*Brasilien- und Südamerikadarstellungen im 19. Jahrhundert*

Alexander von Humboldts Name umspannt unseren Themenkomplex. Künstler und Forscher, die für diese Ausstellung ausgewählt wurden, waren in seiner Gefolgschaft wichtig für das Brasilienbild im 19. Jahrhundert. Als erstes Land des lateinamerikanischen Subkontinents hat Brasilien die europäische Ikonographie inspiriert. Holzschnitte der 1557 herausgegebenen Abenteuerschilderung des in Südamerika auch in portugiesischen Diensten stehenden deutschen Reisenden Hans Staden weckten frühes Interesse. Hieraus schöpften der einflußreiche Frankfurter Verleger Theodor de Bry und seine Söhne ab 1590 Anregungen für Kupferstiche, die formalästhetisch europäischem Kunstgeschmack angepaßt waren und bis weit in das 18. Jahrhundert hinein das Amerikabild beeinflussten. Das Hauptinteresse galt den Eingeborenen und ihren Sitten und Gebräuchen. Dabei spielten europäische Vorstellungen vom »Barbaren« eine Rolle. Man verinnerlichte Stadens Buchtitel von den »wilden, nacketen, grimmigen Menschenfresserleuten.« Die tropische Landschaft gab in solchen und weiteren Illustrationen meist nur einen schmückenden Rahmen ab. Sie spielte auch in der europäischen Malerei kaum eine Rolle. Das änderte sich partiell im 17. Jahrhundert mit den Landschafts- und Indianerbildern von Frans Post und Albert van der Eeckhout, die 1637 mit Moritz von Nassau, dem Kommandeur der Niederländischen Westindischen Handelskompanie, nach Brasilien reisten. Sie hielten sich mehrere Jahre in Südamerika auf, betrieben Landschaftsstudien vor der Natur und werteten die Tropenkenntnis auch nach der Rückkehr aus. Ihren Darstellungen galt Humboldts besonderes Interesse. Auf Gemälden Eeckhouts erkannte er Palmen, Bananestauden und Heliconien, auf Radierungen von Post »*Musaceen, Cactus, Palmen, Ficus-Arten mit den bekannten brettartigen Auswüchsen am Fuß des Stammes, Rhizophora und baumartige Gräser.*«<sup>1</sup> Diese Blätter zeugten für Humboldt von »*schönem Naturgefühl in Auffassung der Küstenform, der Beschaffenheit des Bodens und der Vegetation.*«<sup>2</sup> Dennoch blieb die tropische Wirklichkeit in ihrer Vielfalt weitgehend unbekannt. Noch zu Humboldts Zeit war die orientalische Dattelpalme in

stark stilisierter Form der Prototyp für Palmendarstellungen in der Kunst.

Unter dem Eindruck seines Landschaftserlebnisses 1799 bis 1804 in Spanisch-Amerika regte Humboldt künstlerisch-physiognomische Naturbilder an, die der Vielfalt der exotischen Pflanzenwelt Rechnung tragen sollten. Er dachte an Bilder von Künstlerhand, die einen Überblick über die Natur geben und für den Betrachter lehrreich und anregend sein sollten. Wichtig waren ihm alle Formen, die einer Gegend das typische Gepräge geben. Pflanzen spielen dabei die bedeutendste Rolle. Humboldt regte die Darstellung der »*physiognomischen Typen*« an. Darunter verstand er Gewächse, die den Eindruck einer Landschaft entscheidend mitprägen, und die gleichzeitig das Wesentliche, Gesetzmäßige einer Pflanzengruppe verkörpern. Es kam ihm allein »*auf große Umrisse, auf das an, was den Charakter der Vegetation, und folglich den Eindruck bestimmt, den der Anblick der Gewächse und ihre Gruppierung auf das Gemüth des Beobachters macht.*«<sup>3</sup> Die Anzahl solcher Pflanzen hatte Humboldt zuerst auf sieben, dann auf neunzehn festgelegt. Darunter waren Palmen, Pisang, Farnkräuter, Malvaceen, Mimosen, Orchideen, Pothos, Lianen, Aloe, Gräser, Lilien, Melastomen, Lorbeer, Kasuarinen und Kakteen. Diese Gewächse sind in den zeitgenössischen Tropenbildern, die unter seinem Einfluß entstanden sind, festgehalten. Auch andere von Humboldt postulierte darstellerische Prinzipien haben ihre künstlerische Niederschrift gefunden. Berge wünschte er naturgetreu zu konturieren, weil Umrisse auf die geologische Beschaffenheit und den Entstehungsprozeß verweisen. So bildet Basalt Zwillingberge und abgestumpfte Kegel, Granit sanft rundliche Kuppen. Wachstumsmäßige und klimatische Voraussetzungen sollten auf künstlerisch-physiognomischen Landschaftsbildern ablesbar sein. Auf diese Weise konnten Maler und Zeichner dem Forscher bei der Erschließung fremder Erdregionen zurarbeiten.

»*Wer, [...] Ueppigkeit und Mannigfaltigkeit der Vegetation nicht etwa bloß an den bebauten Küsten, sondern [...] in den Urwäldern des Flußnetzes zwischen dem Orinoco und Amazonenstrom gesehen hat: der allein kann fühlen, welch ein unabsehbares Feld der Landschaftsmalerei zwischen den Wendekreisen beider Continente [...] zu eröffnen ist; wie das, was man bisher geistreiches und treffliches geleistet hat, nicht mit der Größe der Naturschätze verglichen werden kann, deren einst noch die Kunst sich zu bemächtigen vermag.*«<sup>4</sup>

Humboldts Idealvorstellung gipfelte darin, daß ausgebildete europäische Künstler in der Tropennatur reisen und die Verschmelzung von Wissenschaft und Kunst in ihren Bildern realisieren sollten. Humboldt hat sogar eine neue Blüte der Landschaftsmalerei erhofft, »*[...] wenn hochbegabte Künstler öfter die engen Grenzen des Mittelmeeres*

überschreiten können; wenn es ihnen gegeben sein wird, fern von der Küste, mit der ursprünglichen Frische eines reinen jugendlichen Gemüthes, die vielgestaltete Natur in den feuchten Gebirgstälern der Tropenwelt lebendig aufzufassen.«<sup>5</sup>

Brasilien wurde dabei zum Eldorado und Humboldt, der dieses Land niemals aus eigener Anschauung kennengelernt hatte, zu einer Schlüsselfigur. Ihn hatte man einst an der Einreise nach Brasilien gehindert, denn dieser Teil Amerikas unterstand der portugiesischen Krone. Erst nach der Übersiedlung des Hofes von Lissabon – auf der Flucht vor Napoleon – nach Rio de Janeiro war Brasilien ab 1808 auch für Reisende zugänglich, die nicht aus dem Mutterland stammten.

Einer der ersten Nichtportugiesen, die dort nachhaltig tätig wurden, war Prinz Maximilian zu Wied, der von 1815 bis 1817 durch Brasilien reiste. Wieds Zeichnungen und Aquarelle wurden in späterer Umsetzung als Kupferstiche zu ikonographischen Meilensteinen. Das betraf vor allem die Eingeborenen. Die Bilder von den »Botokuden auf der Reise« und den »Puris in ihrer Hütte« erreichten einen hohen Bekanntheitsgrad. Damit identifizierte man Südamerika. So verwundert es nicht, wenn der Verlag Brodtmann in Schaffhausen 1836 eine verkleinerte Ausgabe der »Voyage pittoresque dans le Brésil« von Johann Moritz Rugendas unter dem Titel »Das Merkwürdigste aus der Malerischen Reise« herausgab und mit einer Tafel aus dem Werk des Prinzen zu Wied einführte – den »Botokuden auf der Reise«. Wieds Motive waren so typisch, daß sie sich zwangsläufig wiederholen mußten. In der Nachfolge haben Martius, Rugendas und viele andere den Tanz der Puris, die Ausgrabung von Schildkröteniern und weitere Motive wiedergegeben, die Wied zuerst aufgefallen sind. Dafür war nun der Blick geschärft.

Eine besondere Herausforderung – und dabei künstlerisches Neuland – war der tropische Regenwald. »Der Europäer, welcher sich zum erstenmal in diese tropischen Regionen verpflanzt sieht, wird von allen Seiten durch die Schönheit der Natur und besonders die Ueppigkeit und Fülle der Vegetation angezogen,« berichtete der Prinz zu Wied.<sup>6</sup> Obwohl er kein Botaniker war, anderen Forschungsinteressen Vorrang einräumte, wurde die Vegetation für ihn zum ersten tiefen Erlebnis. Schon Humboldt hatte empfunden, wie sehr Pflanzen die Einbildungskraft und das Gemüt des Menschen zu beeinflussen vermögen und dieses in seinen »Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse« dargelegt. Die bläulichen Aloe schienen ihm »ernste Ruhe und Festigkeit« auszustrahlen; »sie stehen einzeln in dürren Ebenen, und geben dadurch der Tropengegend oft einen eigenen, melancholischen [...] Charakter.«<sup>7</sup> Dagegen hatten ihn die baumartigen Gräser »durch den Ausdruck fröhlicher Leichtigkeit und beweglicher

Schlankheit« heiter gestimmt.<sup>8</sup> Dieses feine Gefühl für die Natur und ihre zahllosen Erscheinungsformen ließ ihn an Goethe schreiben:

»Die Natur muß gefühlt werden; wer nur sieht und abstrahiert, kann ein Menschenalter, im Lebensgedränge der glühenden Tropenwelt, Pflanzen und Tiere zergliedern, er wird die Natur zu beschreiben glauben, ihr selbst aber ewig fremd sein.«<sup>9</sup>

Das galt auch für den Künstler. Der Prinz zu Wied schrieb am 4. September 1815 in einem reich illustrierten Brief an seine Mutter:

»Auf der gemachten Reise habe ich innerlich oft bedauert, kein Landschaftszeichner zu sein, denn die Pracht der Wälder entzückt mich oft, dabey die Anmuth der Gegenstände, wenn ich von einem hohen Baume z.B. einen Papagey oder Tauben herabschoß. [Von den Ästen der Bäume] hängen lange dicke Zöpfe einer Art Moos-Tillandsien herab u. selbst auf dürren Aesten wachsen Fleischgewächse – Bromelien, Cactus usw. Rosig blühende Epidendron, Passiflora usw. Aron u. Dracontium-Arten mit colossalen Blättern wachsen hoch aus Stammlöchern der Bäume hervor.«<sup>10</sup>

»Wo aber Urwald ist, da wird man von einem Schauer überfallen, denn etwas so wild-prachtvoll Köstliches kann man nur an Ort und Stelle und nicht in diesen schwachen Zeilen suchen.«<sup>11</sup>

Vom Gefühl des »Schauers« im Urwald berichteten viele Europäer. Es würde, so betonte Wied an anderer Stelle, »dem besten Landschaftsmaler kaum möglich seyn, die mannigfaltig abwechselnde Farbenmischung der Riesenkronen dieser Urwälder darzustellen, und wenn er's vermöchte, so würde jeder, der diese Gegenden nicht selbst gesehen hat, sein Gemälde für die bloße Dichtung der Phantasie halten.«<sup>12</sup>

Zwei Jahre später gelang dem brasilienkundigen Grafen Clarac eine vorbildhafte Darstellung vom tropischen Regenwald. Clarac hatte das Bild im Schloßpark von Neuwied vollendet, wo Prinz Maximilian exotische Pflanzen kultivierte. Das fein ausgearbeitete Aquarell fand als Kupferstich Verbreitung und diente dadurch anderen Künstlern zur Nachahmung. Es sei niemals etwas geschaffen worden, »das die Eigenart und Eigenschaften der Pflanzen besser ausdrückt,« schrieb Alexander von Humboldt an seinen Bruder Wilhelm.<sup>13</sup> Die künstlerische Darstellung des tropischen Regenwaldes sollte zentrales Anliegen bleiben – für Rugendas, Prinz Adalbert von Preußen und viele andere. Immer war man bestrebt, ein charakteristisches Vegetationsbild zu demonstrieren.

Als Wied 1817 aus Südamerika nach Europa zurückkehrte, begab sich die österreichische Kaisertochter Leopoldine zu ihrem Gemahl, dem späteren Kaiser Pedro I., dorthin. Eine wissenschaftliche Expedition begleitete sie, denn der größte Teil Brasiliens war immer noch unerforscht. Man war an weitgefächerten Erkenntnissen interessiert. In der



von Europa eingetroffenen Gruppe war Johann von Natterer für Zoologie zuständig, Johann Christian Mikan für Botanik, Johann Emanuel Pohl sollte sich der Mineralogie widmen. Johann Buchberger war als Pflanzenzeichner und Thomas Ender als freier Künstler angestellt. König Maximilian I. Joseph von Bayern hatte seinem Schwiegersohn Kaiser Franz I. empfohlen, zwei Münchner Wissenschaftler als Gäste mitzunehmen. Es waren der Botaniker Carl Friedrich von Martius und der Zoologe Johann Baptist von Spix. Gerade ihr Werk sollte zum Fundament der modernen Brasilienforschung werden, und wieder waren die bildenden Künste mitbeteiligt.

Martius setzte sich vor allem mit den Palmenarten auseinander. Für Humboldt waren das »größten und edelsten aller Pflanzengestalten.«<sup>14</sup> Die monumentale »*Historia naturalis palmarum*« von Martius wurzelt in Brasilien und krönte die südamerikanischen Forschungen des berühmten Botanikers [ 118 ]. »Solange man Palmen nennt und Palmen kennt, wird auch der Name Martius mit Rubm genannt werden,«<sup>15</sup> lautet ein häufig zitierter Ausspruch von Humboldt. Die »*Historia naturalis palmarum*« ist unübertroffen. Die Landschaftsdarstellungen in den Folianten korrespondierten mit Humboldts Intentionen, indem Natur und Kunst vollendet miteinander verschmolzen sind. Auch Goethe hat sich in diesem Sinne lobend geäußert.

Der Briefwechsel zwischen Wied und Martius berührt auch das Thema wissenschaftlich-künstlerischer Illustrationen. In den 30er Jahren, vor Beginn seiner Nordamerikaexpedition wandte sich Wied an Martius und erkundigte sich nach einem Zeichner: »*Er müßte Landschaftsmaler seyn, zugleich aber auch die Figuren richtig und characteristisch abbilden können, besonders die Indianer.*«<sup>16</sup> Carl Bodmer, der den Prinzen in Nordamerika begleitete, erfüllte alle Erwartungen. »*Außerordentlich begierig wäre ich*«, schrieb Martius dem Prinzen nach dessen Rückkehr aus Nordamerika, »*die landschaftlichen und ethnographischen Zeichnungen des Herrn Bodmer zu sehen. Die Sammlung der Physiognomien wäre mir das Allerwichtigste.*«<sup>17</sup> Die gleichen Prioritäten hatte man bereits in Brasilien gesetzt.

Da Bildmaterial äußerst wichtig war, legte man Wert auf authentische Darstellungen. Über das anspruchsvoll dargestellte Motiv hinaus aber sollten – wie es Humboldt gefordert hatte – wissenschaftlich verwertbare Aussagen ablesbar sein. Das größte Problem ergab sich später bei der graphischen Umsetzung der mitgebrachten Reisetudien. Europäische Zeichner, Kupferstecher und Lithographen standen vor einer schwierigen Aufgabe. Niemand vermochte das an den Kunsthochschulen erworbene Repertoire außer acht zu lassen. Bisweilen korrespondierte das akademische Rüstzeug mit den exotischen Motiven, in anderen

Fällen ergab sich ein Bruch. Vieles wurde ästhetisch überhöht, vor allem die Eingeborenen. Die Kupferstiche des Prinzen zu Wied sind dafür treffende Beispiele. Landeskundige Reisende haben Darstellungen kritisch beurteilt. Auch die Kunstszene bezog Stellung, und das zumeist negativ.

Oft waren einzelne Motive realistisch, doch in der Zusammenstellung hatten die Techniker frei entschieden, bisweilen gängige Details aus anderen geographischen Regionen miteingeflochten. Ein Musterbeispiel dafür ist die »*Voyage pittoresque dans le Brésil*« von Johann Moritz Rugendas. Die Motivskala dieses Werkes ist umfassend – Menschen in ihrem Umfeld, individuelle Porträts, Genre, Landschaft und dabei in besonderer Weise der Urwald. Rugendas hat später betont, daß nicht der »*Wunsch des Genius, sondern Liebe und Enthusiasmus für die Wissenschaft*« ihn bei seiner Tätigkeit als Reisemaler leiten würden.<sup>18</sup> Rugendas war der Künstler, der Humboldts Vorstellungen am überzeugendsten realisiert hat. Humboldt bezeichnete ihn als den »*Urheber wie Vater aller Kunst in Darstellung der Physiognomik der Natur.*«<sup>19</sup> Der künstlerisch-wissenschaftlichen Zusammenarbeit von Humboldt und Rugendas hat Lateinamerika seine schönsten Bilder aus dem 19. Jahrhundert zu verdanken.

Noch dreißig Jahre nach der Reise des Prinzen zu Wied hatte der tropische Regenwald nichts von seiner Faszination eingebüßt. Doch Unsicherheit in der bildlichen Darstellung bestand nach wie vor. Prinz Adalbert von Preußen äußerte 1842 in Brasilien, daß man ein der Natur entsprechendes Tropenwaldbild nicht auf der Berliner Akademie-Ausstellung zeigen könne.

»[...] die Kritiker [würden] glauben, man habe sich das Vergnügen gemacht, alle mögliche Sonderbarkeiten und alle erdenkliche Pflanzen des Landes, die ganze Flora Brasiliens auf einem Blatte zusammenzustellen, um einen rechten Knalleffekt hervorzubringen, den man noch durch Blätter und Uebertreibung des Maßstabes zu erhöhen versucht.«<sup>20</sup>

Auch Prinz Adalbert wurde vom »Schauer« überfallen wurde, weil er etwas so »wild-prachtvoll Köstliches« sah.

»Früher hatten wir immer auf unsern Ritten gefragt: ob dies oder jenes Urwald sei; nun fragten wir nicht mehr – denn wir wußten es jetzt! – Jener feierliche Schauer, jenes heilige Gefühl sagte es uns, das jeden befällt, der zum ersten Mal in einen Urwald eintritt. [...] Alles ist hier colossal, – Alles scheint der Urwelt anzugehören; wir selbst mit unsern Rossen und Thieren, kommen uns außer Proportion vor und fühlen, daß wir einer ganz andern Zeit angehören. – Zuerst ist es der ungeheure Maßstab, der uns in Staunen versetzt; bald aber erregt die gänzliche Verschiedenheit der Pflanzenwelt dieser Wälder von der unseres Welttheils, unsere Verwunderung in noch höherem Grade.«<sup>21</sup>

Dabei hatte man zu dem Zeitpunkt in der europäischen Kunst schon Zugang zur Tropennatur gefunden. Karl Blechens 1834 gemalten Innenansichten vom Palmenhaus auf der Berliner Pfaueninsel gehörten zu den frühesten Bildern mit exotischer Vegetation, die im 19. Jahrhundert in Deutschland in den Blickpunkt allgemeinen Interesses gerieten. Karl Friedrich Schinkel versäumte nicht, Blechens Verdienst hervorzuheben, indem er kommentierte:

*»Die tropische Pflanzenwelt in ihrer Fülle, wie sie sich hier zeigt, ist uns Nordländern fremd, und der Künstler hat zu kämpfen und hat Anstrengung nötig, um in dieser Region mit Freiheit zu produzieren.«<sup>22</sup>*

Das Arbeiten in Gewächshäusern aber unterlag anderen Kriterien, stellte den Künstler vor andere Bewährungsproben als den Tropenreisenden vor Ort.

*»Im Urwald findet das Auge keinen Ruhepunkt, wenn es nicht analysiert. Die Einzelheiten sind wunderbar, die Gesamtheit unbefriedigend.«* »Es fehlt dem ganzen an Harmonie, es fehlt an Licht und Beleuchtung, es fehlt an Luft; kein Horizont grenzt das Bild ab, es fehlt ihm der Rahmen«, <sup>23</sup> äußerte der selbst zeichnende Johann Jakob von Tschudi, der 1857–1858 durch Brasilien reiste. Humboldt wollte *»auf die malerische Zusammenstellung großer und edler Formen [lenken], wie sie den oberen Orinoco oder die von Martius und Eduard Pöppig so naturwahr beschriebenen Waldufer des Amazonasflusses und des Huallaga schmücken; auf die Eindrücke, welche das Gemüth mit Sehnsucht nach den Ländern erfüllen, in denen der Strom des Lebens reicher fließt und deren Herrlichkeit unsere Gewächshäuser [...] in schwachem, doch freudigem Abglanze darbieten.«<sup>24</sup>*

In Brasilien hat Eduard Hildebrandt die Vegetation in herrlichen Aquarellen festgehalten. Hildebrandts Kunstauffassung, in Frankreich geschult, entsprach Humboldts Vorstellungen. Er hatte Hildebrandts Begabung früh erkannt und den Maler ein Leben lang gefördert. Hildebrandt war ein Meister in der Behandlung des Lichts. Im *»Kosmos«* hat Humboldt herausgestellt:

*»Die Beleuchtung und die Färbung, welche das Licht des dünnverschleierten oder reinen Himmels unter den Wendekreisen über alle irdischen Gegenstände verbreitet, giebt der Landschaftsmalerei, wenn es dem Pinsel gelingt diesen milden Licht-Effect nachzuahmen, eine eigenthümliche geheimnißvolle Macht.«<sup>25</sup>* Hildebrandts Bevölkerungsstudien und Stadtbilder sind treu dokumentierte Zeugnisse.

Hermann Burmeister reiste um 1850 durch Brasilien. Eines seiner Bilder vom tropischen Regenwald verweist auf Rugendas, mit dessen Reisewerk er sich gründlich beschäftigt hatte.

In den 70er Jahren wählte ein sehr angesehener deutscher Künstler Humboldt und Bonpland im Tropenschungel am Orinoko zum

Bildthema. Es war Ferdinand Keller aus Karlsruhe. Er kannte den brasilianischen Urwald ebenfalls aus eigener Anschauung. Schön sind seine 1860, 1861 vor der Natur angefertigten Zeichnungen und Aquarelle. Seine frühen Tropengemälde sind noch Ausdruck einer glücklichen Synthese von Natur und Kunst. Später als Kunstprofessor in Karlsruhe überkamen ihm Zweifel:

*»Die tropische Natur hat etwas Fremdes für uns. Ihre Formenfülle, ihre feenhaft phantastik, ihre Lianen, als wären sie vom Drechsler gearbeitet, vermögen wohl zu reizen, aber man wird nicht intim dabei. Man würde gedrängt werden als Botaniker eher denn als Künstler zu arbeiten.«<sup>26</sup>*

Dennoch blieb er im Detail und in der Gesamtauffassung dem Landschaftscharakter treu. Die Kunstkritik urteilte:

*»Was er von seinem fünfzehnten bis zwanzigsten Jahre im brasilianischen Urwald in sich eingesogen: die Bilder einer prächtigen phantastischen Natur, bevölkert mit einer exotischen Fauna und den malerischen Gestalten der Bewohner von spanischer und portugiesischer Abkunft, machte auf ihn den nachhaltigsten Eindruck, welcher zusammenschmolz mit der humanistischen Bildung, die er in Karlsruhe genossen. So entsteht jener eigenthümliche Zug, der sich in Keller's Werken zeigt: jene Vorliebe für starke äußerliche Affekte mit einem Stich ins Pathetische, das an die Blütezeit der spanischen Romantik gemahnt.«<sup>27</sup>*

Franz Keller-Leuzinger, Ferdinand Kellers älterer Bruder, veröffentlichte 1874 einen reich illustrierten Band über seine Expeditionen in Brasilien. Diese Bilder flossen noch in Reiseberichte anderer Autoren ein.

Die Beziehung zu fremden Erdregionen hatte sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gewandelt. Exotische Flora und Fauna waren bekannt. Das Zeitalter der sensationellen naturhistorischen Entdeckungen war vorbei. In Reiseillustrationen trat die Landschaft in den Hintergrund. Wilhelm von den Steinen, der die Düsseldorfer Kunstakademie absolviert hatte, begleitete seinen Vetter Karl von den Steinen in den 80er Jahren noch als »künstlerischer Berichterstatter« auf der großen Xingú-Expedition zu den Naturvölkern Brasilien. Aufgrund seiner Skizzen wurden Illustrationen für den Forschungsbericht »Durch Central-Brasilien« von Steinen angefertigt. Die Reproduktionen geben flüchtig ausgeführte Motive wieder. Einige aufwendiger gestaltete Tafeln des Bandes stammen von Johannes Gehrts, der sich auf die Darstellung altdeutscher Götter- und Heldensagen eingestellt hatte. Er erarbeitete diese »brasilianischen« Bilder nach fremden Vorlagen und nach eigener Vorstellung. Ein neuer Zeitgeist hatte sich durchgesetzt. Wilhelm Kuhnert, reiseerfahren und vor allem afrikakundig, zeichnete 1896 südamerikanische Eingeborenenporträts für Paul Ehrenreichs *»Anthropologische Studien«* nach fotografischen Vor-

lagen. Der künstlerische Vortrag war für Ehrenreich sehr wichtig. Er wollte korrigierend eingreifen und gleichzeitig neue Wege weisen:

*»Ist doch die Zahl authentischer Völkertypen aus Südamerika immer noch ausserordentlich gering, die Caricaturen Marcoy's und die Idealgestalten Rugendas müssen immer wieder mit herhalten und selbst mit Photographien, soweit solche überhaupt vorhanden sind, wird der unglaublichste Missbrauch getrieben.«<sup>28</sup>*

So war es noch zum Ausklang des Jahrhunderts. Marcoy, eigentlich Laurent Saint-Criq, hatte seine *»Voyage à travers l'Amérique du sud«* (1869) mit kitschigen, fantasievollen Holzschnitten von Edouard Riou illustriert, und Rugendas war immer noch gefragt.

Die in der Humboldt-Nachfolge geschaffenen Brasilienbilder unterscheiden sich in ihrer naturphysiognomischen Aussagekraft – der sorgfältigen Behandlung von vegetabilischen Arealen und landschaftlichem Relief, der Wiedergabe der Menschen in ihrem Umfeld grundsätzlich von Kunstwerken anderer Maler und Zeichner, die Brasilien damals für die Nachwelt festgehalten haben. Man denke – im Kontrastprogramm – an Gemälde von Nicolas Taunay, die noch der Ideallandschaft des 18. Jahrhunderts verpflichtet sind. Man betrachte die geschönten, arrangierten Urwaldbilder vom Amazonas von Joseph Leon Righini aus den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts. Sie wirken wie Bühnenbilder. Hier ist die tropische Pflanzenvielfalt auf Baumriesen mit watteartig getupften LaubbüscheIn, auf einen einzigen Palmentypus, auf Lianen und gekünsteltes Wurzelwerk reduziert. Die eleganten Genreszenen von Jean-Baptist Debret sind nicht mit den lebensnahen Szenen von Rugendas zu vergleichen. Auch François-Auguste Biard mit seiner theatralischen Ereignismalerei – Indios beim Aufbereiten von Curare, beim Anbeten der Sonne u.a. – hatte andere Intentionen. Die unter Humboldts Einfluß entstandenen Brasiliendarstellungen sind ein besonderes Vermächtnis. In unermüdlichem gemeinsamen Wirken mit Ignaz von Olfers, dem Generaldirektor der Königlichen Museen, hatte Humboldt erreicht, daß Berlin zum Sammelzentrum für exotische Motive, vor allem aus Amerika, wurde. Eine einzigartige Kollektion, darunter Freilichtmalerei aus den Tropen, kam zusammen und stand in den fortschrittlichsten Kunstströmungen der Zeit.

- 1 »Alexander von Humboldt«  
Lithographie. Blatt: 47,0 cm x 38,2 cm  
Bild: 36,3 cm x 29,0 cm  
u.l.: »Gem.von C.Begas« u.r.: »Lith.  
von C. Wildt« u.: »Druck des Königl.  
Lith.Instituts zu Berlin (von Berndt)«





## MAXIMILIAN PRINZ ZU WIED-NEUWIED

Zwei große Forschungsreisen führten den Prinzen zu Wied in die Neue Welt. 1815 bis 1817 reiste er in Brasilien, 1832 bis 1834 in Nordamerika. Mit reichen ethnologischen, zoologischen und botanischen Sammlungen sowie Skizzen und Aufzeichnungen kehrte er von seinen Expeditionen zurück. In Südamerika war er selbst künstlerisch tätig. Diese Bilder, umgearbeitete Fassungen und Kupferstiche, die aufgrund seiner Zeichnungen und Aquarelle graviert wurden, sind Gegenstand der Ausstellung.

Seit früher Jugend gehörten Zeichnen und Malen zu Maximilians Lieblingsbeschäftigungen. In der fürstlichen Familie zu Neuwied wurden die schönen Künste gepflegt. Beachtliche Arbeiten stammen von Maximilians Bruder Karl, einem ausgebildeten Maler. Auch Fürst August war hochtalentiert. Prinz Maximilians brasilianische Skizzen dokumentieren Erlebnisse, vermitteln Landschaftseindrücke, zeigen Indianer und ihren Lebensraum sowie Menschen in den Städten und auf dem Lande.<sup>1</sup>

Schon in jungen Jahren hatte der Prinz zu Wied die Publikationen von Humboldt, vor allem die »Ansichten der Natur«, verinnerlicht. Wie Humboldt, so hatte auch Maximilian in Göttingen bei Professor Blumenbach Naturgeschichte studiert. Im Frühjahr 1814 begegneten sich Humboldt und der Prinz in Paris, denn Maximilian war als preußischer Major beim Einzug der Alliierten nach dem Sieg über Napoleon dabei. Seit langem hatte der Prinz eine Forschungsreise in das tropische Amerika geplant. Maximilian interessierten die noch unerforschten, nördlich von Rio de Janeiro parallel zur Ostküste verlaufenden Urwaldgebiete. Dort hoffte er, die »Stämme der Urbewohner noch in ihrer Originalität und unangefochten von den sich überall nach und nach ausbreitenden Europäern« anzutreffen.<sup>2</sup>

Im Mai 1815 ist der Prinz zu Wied von England aus mit einem Schiff nach Brasilien aufgebrochen. Als er am 17. Juli die Bucht von Guanabara, die Einfahrt in den Hafen von Rio de Janeiro, vom Schiff aus erblickte, zeichnete er die Silhouetten der Gebirgsketten mit dem Zuckerhut, dem Pico do Papagaio und den vorgelagerten Inseln [ 3 ]. »[...] wir malten uns im Geiste schon jene noch nie gesehenen Szenen aus, und erwarteten mit Sehnsucht den Augenblick der Ankunft.«<sup>3</sup> »Dieser Eingang ist

imponirend und äußerst mahlerisch. Zu beyden Seiten erheben sich hohe schroffe Felsgebürge, denen der Schweiz ähnlich, mit mancherley sonderbar gestalteten Kuppen und Hörnern, die zum Theil ihre eigenen Namen haben.«<sup>4</sup> In dem Berliner Botaniker Friedrich Sellow und dem aus Frankfurt am Main stammenden Ornithologen Georg Wilhelm Freyreiß fand der Prinz landeskundige Reisebegleiter. Freyreiß, der sich seit August 1813 in Brasilien aufhielt, hatte bereits den deutschen Geologen Wilhelm von Eschwege durch die Provinz Minas Gerais begleitet und sich unter Indianerstämmen umgesehen. Sellow sammelte Pflanzen für den Botanischen Garten in Berlin.

Maximilians Expedition begann am 4. August. Von Rio de Janeiro aus ging es zunächst nach Cabo frio. Der Prinz war begeistert: »Hier würde der Mahler Gelegenheit haben, seinen Pinsel an der tropischen Pflanzenfülle und an den ländlichen Szenen einer erhabenen Natur zu vervollkommen.«<sup>5</sup> Maximilian hatte keine künstlerische Ausbildung erfahren, durch seine Brüder jedoch Einblicke in künstlerische Schaffensprozesse gewonnen. Karls Werke hat er besonders geschätzt. In Briefen aus Brasilien betonte er immer wieder, wie sehr er ihn als künstlerischen Begleiter vermisste: »Ach, wäre Karl doch hier, um etwas zu zeichnen. Solche himmlischen Ansichten kann man sich nicht denken.«<sup>6</sup> Aus São Salvador dos Campos am Paraíba-Fluß beschrieb er seiner Familie die gerade zurückgelegte Strecke als die interessanteste der Reise: »Hätte ich nur einen Zeichner, um ihre Physiognomie gehörig darzustellen.«<sup>7</sup> Seinem Bruder August schwärmte er im Oktober 1815 aus dem gleichen Ort vor: »O wäre Karl [...] hier gewesen! Welche große Landschaft! Welche Natur! Hohe Urgebirge mit nackten Felszacken und Wänden sind mit dichtem Wald von Urbäumen mit colossalen Stämmen bedeckt und steigen vom Fuße allmählich erst durch grüne Hügel mit roth gedeckten Fazenden verziert, und dann durch finster grün bewaldete Urberge [...]. Der Fluß ist äußerst schön, hat oft herrliche Inseln, und die hohen Prachtbäume der großen Fazenden und die grünen Wiesen spiegeln sich in seinen Fluthen.«<sup>8</sup>

Am 2. und 3. November 1815 zog die Expedition vom Flusse Itapoana zum Flusse Itapemerim. Im Dezember 1815 übermittelte Maximilian seiner Mutter aus der Gegend von Vila de Vitória folgendes Landschaftserlebnis:

»Der Anblick der Gebirge, die hier den Espirito Santo umgeben, ist mahlerisch. Sie sind großen Theils mit hohem und niederem Walde und mit Wiesen abwechselnd. Auf grünen Plätzchen liegen Fazenden, worunter sich eine von nettem Ansehen am Fuße des sonderbaren Felsens Jucutucoara befindet [...]. Der Jucutucoara ist ein sonderbar gebildeter, hoher isolirter nackter Felskegel, der dem Dent de Jaman in der Schweiz gleicht. Ihn muß man vom rechten Flußufer bei Pedra d'Agua zeichnen. Der Fluß hat hier bey seinem Ausflusse eine Menge Inseln. Gerade gegenüber dem Jucutucoara liegt die Ilha das

---

*Pombas (Taubeninsel). Alle sind meist mit Holz bewachsen und einige sehr malerisch.*«<sup>9</sup>

Maximilian hat den Felsen Jucutucoara am 20. Dezember 1815 mit der Feder skizziert. Eine Version stellt den Felsen deutlich heraus. Auf einem Berggrücken ist eine Fazenda erkennbar. Der Hangverlauf des Gebirges ist sicher umrissen. Mit differenziertem Duktus ist die Bewaldung kenntlich gemacht. Eine andere Studie bezieht die Ilha das Pombas und den Fluß Espírito Santo stärker mit ein. Auf dem ruhigen Wasser gleitet ein Segelschiff. Dieses Blatt war später Vorlage für ein Landschaftsbild im Stil des Dresdner romantischen Kreises. Man schuf ein Aquarell in braun-gelben Farbtönen [ 5 ]. Danach stach Johann Gottfried Abraham Frenzel – an den alten Niederländern und Claude Lorrain geschult – für Maximilians Bildatlas die »Ansicht des Felsens Jucutucoara« [ 6 ], die ein Zeitgenosse mit einer »Berggegend ungefähr wie am Thüringer Wald« verglich und damit verdeutlichte, daß der authentische Landschaftscharakter nun verfälscht war.

### Indianer

Als der Prinz im Oktober 1815 in der Missionsstation São Fidelis am Rio Paraíba [ 8 ] erstmals für längere Zeit unter Indianern weilte und sich bemühte, sie in seinen Skizzen festzuhalten, hatte er noch kein rechtes Vertrauen in seine Befähigung. Er vermißte »sehr einen guten Portraitmaler, der [...] so manche charakteristische Physiognomie hätte auf das Papier werfen können, [...]«<sup>10</sup> Er mußte sich selbst dieser Aufgabe stellen. Maximilian arbeitete mit Tusche und Aquarellfarben. Mit der Zeit erlangte er malerische Sicherheit. Die häufige Abänderung von Proportionen war eine bewußt gewählte künstlerische Freiheit, um Typisches zu akzentuieren. Seine ersten Bevölkerungsstudien aus Rio de Janeiro wirken noch unbeholfen. Die schon individuell gestalteten frühen Studien von Purí-Indianern erscheinen wiederum steif, wenn man sie mit den Botokuden- und Camacan-Darstellungen aus späterer Zeit vergleicht. Die Indianer sind Glanzstücke unter Maximilians Reiseillustrationen. Daß er sich bei figürlichen Abbildungen meist auf wenige Bewegungsschemata beschränkt hat, ist für den Informationsgehalt seiner Bilder ohne Bedeutung. Maximilian bevorzugte Profilansichten, vor allem nach links gewendet. Frontalstudien sind seltener. Komplizierte Bewegungsabläufe, starke Verkürzungen und Perspektiven hat er im allgemeinen vermieden. Die Eingeborenen haben Maximilian wohl häufig Modell gestanden. Es waren überwiegend Häuptlinge, »Anführer«, »Chefs«, wie auf den Blättern vermerkt ist. Sie fühlten sich gewiß geschmeichelt, nahmen Imponierhaltung

ein – Bogen schießend, in klassischer Ponderation. Mit ihren kompletten Stammesinsignien, auf dem Kopf kronen- oder strahlenförmigen Federschmuck, am auffallendsten bemalt, waren sie für Wied lohnende Modelle. Der Wiedergabe von Ausrüstung, Schmuck, Haartracht und Gerätschaften galt alle Aufmerksamkeit. Wegen der getreuen Abbildung dieser Details [ 15, 25, 32, 33 ] sind Maximilians Studien noch heute für die Ethnologie Brasiliens wichtige Informationsquellen. Denn die brasilianischen Naturvölker wurden ausgerottet oder weitgehend von der Zivilisation aufgesogen. Botokuden, Purí, Pataxó und Camacan existieren nicht mehr in großen Stammesverbänden. Wenige Eingeborenengruppen, die ihren Ursprung in den damals von ihm besuchten Indianergemeinschaften haben, fristen heute ein armseliges Dasein. Ihr Lebensraum, der Urwald, wurde und wird immer mehr zurückgedrängt.

Bei São Fidelis am Rio Paraíba sah Maximilian im Oktober 1815 bewaffnete Männer vom Stamme der Purí. Jeder war unterschiedlich geschmückt oder bekleidet. Einer von ihnen, europäisch beeinflusst, trug einen Lendenschurz. Um seinen Kopf war eine Stoffbinde herumgewickelt. Die anderen Eingeborenen waren nackt, aber mit Streifen bemalt. Die Haarschnitte wichen voneinander ab. Der Prinz fertigte hier verschiedene Studien an [ 9 ]. Er hielt die Indianer im Profil nach links gewendet fest, wie sie im Gänsemarsch durch den Urwald zogen – Purí-Indianer »auf der Reise« [ 10, 11 ]. Es waren Männer, Frauen und Kinder. Die Erwachsenen führten Waffen und Gerätschaften mit sich. Das »Gepäck« der Indianer bestand aus ihren Kindern, Körben aus Palmblättern, in denen sie Bananen, Sapucaya-Nüsse, Rohr für Pfeilspitzen, Schnüre und Zierrat trugen. Die Körbe hatten einen geflochtenen Boden und ebensolche Ränder. Oben waren sie offen, mit Bast oder Bindfaden überspannt. Die Kinder saßen auf den Schultern der Männer. Eines von ihnen war tigerfellartig betupft. Die Frauen trugen Körbe auf dem Rücken, die von einem Stirnband gehalten wurden. Wied hat deutlich gemacht, daß die Purí – wie die Botokuden und andere Stämme – Fuß- und Kniegelenke umwickelten. Sie wollten dadurch schlanke Beine erhalten, die als schön galten. Von eingeschnürten Handgelenken versprach man sich schlanke Arme. Die Halsketten der hier abgebildeten Purí waren Schnüre aus Beeren. Unter dem Titel »Die Puris in ihren Wäldern« [ 12 ] wurde ein solches Bild veröffentlicht. Die Landschaft hatte August Seyffer gezeichnet, die Figuren stammen von Gottfried Rist aus Stuttgart.

Im Februar 1816 beobachtete Maximilian Purí-Indianer vor ihrer Hütte. Aus dem Reisewerk erfährt man, daß die Eingeborenen ihn erst nach intensivem Zureden zu ihrer Ansiedlung geführt hatten. Die Hütten, die er dann im dichten Wald sah, gehörten »wohl zu den ein-

fachsten der Welt.« Sie waren klein und boten bei schlechtem Wetter kaum Schutz. Dann drängten sich die Indianer um das Feuer, das stets die Frau unterhielt. Sie briet auch das Fleisch. Der Mann lag meist in der Hängematte, die aus dem Bast einer Cecropia angefertigt und zwischen zwei Baumstämmen aufgehängt war. Eine Querstange darüber war mit Hilfe von Schlingpflanzen befestigt. Daran hatte man als Windschutz große Palmblätter schräg angelehnt. Auf der Erde sah Maximilian als Gebrauchsgegenstände ausgehöhlte Kürbisse in Form von Schalen und Flaschen. Am Boden lagen außerdem Wachs, Rohr für Pfeile und Pfeilspitzen, Federn, Bananen und andere Früchte herum. Bogen und Pfeile waren an einen Baum gestellt. Die »Puris in ihrer Hütte« [ 13, 14 ] als Kupferstich im Bildatlas verbreitet, gehören wohl zu den bekanntesten Motiven der brasilianischen Ikonographie. Die graphischen Reproduktion verweist auf akademische Regeln. Eine dunkle Repoussoirzone schneidet im Vordergrund in den Bildraum ein. Maximilians individuelle Pflanzenstrukturen wurden in simple Raster übertragen, die einzelne Vegetationsgruppen überziehen. Der Mann in der Hängematte sieht stolz auf Frau und Kind herab. Die Mutter zieht ihren Sprößling zärtlich an sich. Das Kind blickt der Mutter strahlend ins Gesicht. So stellte man sich in Europa das Indianerleben vor.

Die Botokuden hat der Prinz zu Wied mit allen Stammesattributen wiedergegeben:

»Sie durchstechen Ohren und Unterlippe und erweitern die Oeffnungen durch cylindrische, von einer leichten Holzart geschnittene Pflöcke, die immer größer genommen werden, dergestalt, daß ihr Gesicht dadurch ein höchst sonderbar widerliches Ansehen erhält.«<sup>11</sup>

Maximilian hat die Botokuden, die aufgrund ihres eigentümlichen Stammesschmucks europäischen Schönheitsvorstellungen geradezu widersprachen, ästhetisch ansprechend dargestellt. Verständnisvoll erkannte er, daß der Abscheu und Furcht erweckende Eindruck von Häßlichkeit, den andere Reisende in den Vordergrund stellten, nicht das Eigentliche dieser Indianer war. Wohl fiel die mit dem Botoque dekorierte Unterlippe besonders auf. Doch Wied stellte die Indianer so dar, daß man die Lippenscheibe als charakteristisch akzeptiert. Für ihn stand das Positive, auch im optischen Erscheinungsbild, im Vordergrund, wenn er erklärte:

»Die Natur hat diesem Volke einen guten Körperbau gegeben; [...]. Sie sind größtenteils von mittlerer Statur, einzelne erreichen eine ansehnliche Größe, dabey sind sie stark, fast immer breit von Brust und Schultern, fleischig und muskulös, aber doch gut proportionirt, Hände und Füße zierlich.« Ihre Haare seien schwarz wie Kohle. »Ihre Zähne sind schön geformt und weiß.«<sup>12</sup>

Ihr Gesichtsausdruck machte auf Maximilian einen offenen, frischen und gutmütigen Eindruck.

Maximilians Botokuden-Porträts vermitteln viel Individuelles, obwohl sich diese Indianer – immer mit Pfeil und Bogen ausgerüstet und meist im Profil nach links gewendet – beim flüchtigen Hinsehen sehr ähnlich sind. Haarschnitt, Mund- und Ohrscheiben stimmen überein, oft auch die schmückenden Halsketten. Doch Maximilian machte durch Haltung und Gestus deutlich, ob es sich um eine junge oder um eine alte Person handelte. Die mit der Holzscheibe verzierte Unterlippe stand bei jungen Menschen waagrecht ab. Mit zunehmendem Alter zog der Botoque die Lippenmuskulatur nach unten.

Im August 1816 stellte Maximilian einen Botokuden mit seinem Gefangenen dar. Der abgebildete siegreiche Indianer war ein Sohn des berühmten Häuptlings Jonué Jakiian. Der gefangene Pataxó-Indianer wurde mit gefesselten Händen herbeigeführt. Man tötete ihn bald, indem man ihm Pfeile in die Brust schoß. Sein Fleisch sei verspeist worden, wußte Quäck, ein käuflich erworbener Botokude, der inzwischen fest zur Expedition gehörte, zu berichten.

Aus dieser Zeichnung Maximilians entwickelte man später ein anderes Motiv, eine Botokuden-Familie, die durch einen Fluß watet [ 19 ]. Das Bild wurde unter dem Titel »Eine Familie der Botocudos auf der Reise« als Kupferstich reproduziert [ 20 ]. Es wird demonstriert, daß die wandernden Indianer ihre Habseligkeiten in Säcken, die aus Bindfäden geknüpft waren, auf dem Rücken trugen. Darin befanden sich Bambusrohrstücke für Pfeilspitzen, Schalen von Gürteltieren und Schildkröten, Baumbast, Tierknochen, Schnüre, Wachs und vieles andere mehr. Am schwersten waren die Frauen belastet. Auf Wanderungen seien sie beladen wie Maulesel, bemerkte der Prinz.

Sehr freundschaftlich war Maximilians Verhältnis zu Botokudenhäuptling June (Kerengnatnuck), der ein großes Botoque von vier Zoll Durchmesser in der Unterlippe trug. Ihn und seine Familie malte Wied am 27. August 1816 ebenfalls »auf der Reise«. Sie zogen mit Waffen und Utensilien umher. Bemerkenswert sind auch die auf dem Rücken aufliegenden Tragenetze, die an Stirnbändern gehalten wurden. Diese Skizze erscheint als Kupferstich im ersten Band des Reisewerkes [ 18 ], wobei man die mittlere Figur der Originalzeichnung weggelassen und auch sonst im Detail modifiziert hat. So wurde das Penisfutteral von Häuptling June verdeckt, indem man sein linkes Bein vorsetzte und nicht wie im Original das rechte.

Vor einer Botokuden-Hütte sah Wied Indianer in »Kampfbemalung«. Sie waren mit Stangen bewaffnet [ 21 ]. Die Horde von Capitão June hatte es gewagt, im Revier von Capitão Jeparack wilde Schweine zu

jagen. Nun sollte das Vergehen geahndet werden. Bei solchen Schlägereien ging es oft um den Anspruch auf ein bestimmtes Jagdrevier. Maximilian beschrieb den Kampf:

*»Zuerst stießen die Krieger der beyden Parthien kurze raube Herausforderungstöne gegen einander aus, giengen ernst wie böse Hunde um einander herum, und brachten dabey ihre Stangen in Bereitschaft. Dann trat Capitam Jeperack auf, gieng zwischen den Männern umher, sah mit weit geöffneten Augen gerade und ernst vor sich hin, und sang mit tremulirender Stimme ein langes Lied, welches wahrscheinlich von der ihm widerfahrenen Beleidigung handelte. Auf diese Art erhitzen sich die Gegner immer mehr; plötzlich trafen zwey von ihnen auf einander, stießen sich wechselseitig mit dem Arm vor die Brust, daß sie zurücktaumelten, und griffen alsdann zu den Stangen. Der eine schlug zuerst aus allen Kräften auf den andern los, ohne Rücksicht, wohin sein Schlag fiel, der Gegner aber hielt ernst und ruhig den ersten Angriff aus, ohne eine Miene zu verziehen, dann aber brach auch er los, und so bearbeiteten sie einander mit kräftigen Hieben, deren Spuren in dick aufgelaufenen Schwielen noch lange auf den nackten Körpern sichtbar blieben.«<sup>13</sup>*

Anlaß zu Streitigkeiten gaben auch die Frauen. Eifersucht war stark ausgeprägt. Die beiden Botokudinnen, die Maximilian am rechten Bildrand in die Darstellung *»Zweikaempfe der Botocudos«* [ 22 ] einbezogen hat, fügen sich in die Alltagsproblematik des Stammes ein. Das informative Bild gehört zum *»Atlas zur Reise«*.

Der Prinz zu Wied hielt auch eine kriegerische Szene zwischen Boto-kuden und Pataxó fest. Letztere unterschieden sich schon durch ihre Haartracht grundlegend von den Botokuden. Maximilian war ihnen in den Urwäldern an den Flüssen Grande de Belmonte und Mucuri begegnet. Die *»Pataxó am Rio Prado«* werden im *»Atlas«* vorgestellt [ 26 ]. Die Botokuden hatte er auf der Insel Cahoeirinha im Rio Grande de Belmonte beobachtet [ 16 ].

Der Rio Grande de Belmonte mit seinen bewaldeten Ufern, malerischen Inseln und Wasserfällen sollte die Reisenden vor viele Bewährungsproben stellen. Dazu gehörte das Überwinden von Stromschnellen im Oktober 1816, wie es Maximilian in einer Studie festhielt [ 23 ]. Das Motiv wurde später zur Buchillustration umgearbeitet [ 24 ]. Der vorn im Einbaum stehende Mann manövriert mit einer Stange, der Eingeborene hinter ihm arbeitet mit einem Ruder. Hohe Felsbrocken engen die tosenden Wassermassen ein. Ein Botokude, den die Männer zunächst nicht bemerkt hatten, saß auf einem grauen Felsen und beobachtete sie. Von ihm drohte keine Gefahr. Es war Juca-kemet, der sie kannte und dem sie wiederholt begegneten.

Die Camacan-Indianer lebten im frühen 19. Jahrhundert hauptsächlich nördlich vom Rio Prado im Staate Bahia. Zu ihren auffallendsten Charakteristika gehörten lange Haare. Oft fiel die Haar-

pracht herab bis auf das Gesäß. Maximilian hat sie als mäßig groß und breitschultrig beschrieben, mit markanten Gesichtszügen. Ganz anders – antikisiert in Proportionen und Haltung – zeigt sich uns die von Johann Jakob Lips gezeichnete *»Gruppe einiger Camacans im Walde«* [ 27 ]. Im März 1817 nahm Maximilian an einem *»Tanzfest Camacan«* [ 28, 29 ] teil, das zu Ehren eines hohen portugiesischen Beamten gefeiert wurde. Die Vorbereitungen begannen, als die Indianer das weiche Mark aus dem Stamm eines Bombax-Baumes entfernten. Dabei ließ man unten einen Boden stehen, so daß ein faßartiger Behälter entstand. Darin wurde das alkoholhaltige Getränk angesetzt. Die Festgesellschaft putzte sich inzwischen aufwendig heraus. Die Männer bemalten sich mit schwarzen Längsstreifen, die Frauen mit halbbogenförmigen konzentrischen Kreisen über jeder Brust und mit Gesichtsstreifen. Die Frauen sind mit typischem Schurz bekleidet. Einige tragen ihre Kinder auf dem Rücken. Ein kleines Kind sitzt in einem Trageband, das um die Stirn der Mutter herumgelegt ist. Zwei Männer haben dekorative Festmützen aufgesetzt. Ein anderer Eingeborener hält ein Musikinstrument in der Hand – es sind Klappern aus Tapirhufen. Die Hütten der schrägen Dächer im Hintergrund sind schon mit Hilfe von Werkzeugen gebaut. Bananenstauden deuten die Kultivierung des Umfeldes an. Die Figuren ließ der Prinz zu Wied von Johann Pleikard Bittheuser in Würzburg stechen, der so berühmte Darstellungen wie Leonardos *»Abendmahl«* in Kupfer graviert hatte.

Unvergessen war dem Prinzen das Zusammentreffen mit Capitão Bento Lourenço, der 1816 Rodungsarbeiten an der Straße von São José do Porto Alegre (Mucuri) nach Minas Novas leitete. *»Der lebenswürdige, gewissenhafte und bescheidene Reisende und emsige Naturforscher Maximilian zu Wied-Neuwied traf mit Capitão Bento Lourenço in Villa do Mucury an der Lagoa d'Arrara zusammen«*, schrieb der Schweizer Reisende Tschudi 50 Jahre später in seinen brasilianischen Reiseerinnerungen.<sup>14</sup> Von Tschudi erfährt man auch, daß Bento Lourenço ehemals im Quellgebiet des Rio Mucuri nach Edelsteinen gesucht hatte. Dabei erkannte er die Notwendigkeit eines Weges zur Atlantikküste. Mit 22 bewaffneten Begleitern begann er, einen Waldpfad in Richtung Meer zu schlagen. Die Männer arbeiteten sich 50 Tage lang durch den Urwald, erlitten Hunger, Durst und Krankheiten. Außerdem waren Kämpfe mit Indianern auszufechten. Man folgte einem Flußlauf, den der Capitão irrtümlich für den Rio São Mateus hielt. Erst an der Mündung erkannte er, daß man dem Rio Mucuri gefolgt war. Da Minister Conde de Barca in dieser Gegend Besitzungen hatte, machte man Bento Lourenço das offizielle Angebot, mit etwa 90 Arbeitern eine Straße von Mucuri nach Minas Novas zu schlagen. Es wurde ein brei-



ter Waldpfad mit Brücken, den der Urwald später aber wieder zurückerobert hat.

Prinz Maximilian gestaltete ein Aquarell in fein nuancierten Pastelltönen, um das Zusammentreffen mit Bento Lourenços Gruppe im Februar 1816 zu dokumentieren. Menschen verschiedenster Nationen und Stämme hatten sich zusammengefunden. Arbeiter, Aufseher und rastende Personen sind ausgewogen über das Blatt verteilt [30]. »*Capitão Bento Lourenço Vas de Abreu e Lima eröffnet die neue Straße durch die Wildnissen am Mucuri von Port'Allegre nach Minas Novas, am 23. Februar. 1816.*« Den entsprechenden Kupferstich »*Zusammenkunft mit Capitam Bento Lourenço und seinen Mineiros in den Urwäldern am Mucuri*« [31] stach Martin Eßlinger in Zürich.

Am 29. November 1816 kündigte Wied seiner Familie den Weitermarsch der Expedition von Barra de Jucu (Vitória) nach Bahia an. Streckenweise sollte der Rio São Francisco befahren werden.

»Diese große Fluß [...] ist noch nie ganz bereist u. wird gewiß viel Interessantes enthalten. Er hat den colossalen Wasserfall von Paulo Afonso, der einzig seyn soll. Hätte ich dort einen Landschaftszeichner!«<sup>15</sup>

Im Mai 1817 trat Maximilian zu Wied von São Salvador da Bahia aus die Rückreise nach Europa an.

Humboldt wollte dem Prinzen, der im Sommer 1817 aus Brasilien zurückkehrte, sogleich fördernd zur Seite stehen. Er schrieb am 29. Februar 1818 an Karl Freiherr vom und zum Stein:

»Je serai heureux de rendre à Mr. le Prince de Neuwied et à l'éditeur de son important ouvrage tous les faibles services que je suis en état de lui offrir. J'ai eu le plaisir de voir le Prince avant son départ: il m'a charmé par sa modestie, la variété de ses connaissances et ce zèle courageux sans lequel on ne peut exécuter un voyage lointain et pénible.« Humboldt wollte ihm eines seiner botanischen Werke übereignen, das er gemeinsam mit Kunth erarbeitet hatte. »Ce sont là les seuls cadeaux qu'un pauvre voyageur de l'Orénoque peut offrir.«<sup>16</sup>

Humboldt war stets über Maximilians Arbeit informiert. Er nahm Anteil an seinen Forschungen, hatte die Andrucke der Kupfertafeln für das brasilianische Reisewerk gesehen und für gut befunden. Humboldt wollte sogar eine Pflanze nach dem Prinzen benennen. Für Maximilian hatten Humboldts Publikationen Vorbildcharakter. Auch ihm kam es darauf an, ein Gesamtkunstwerk herauszubringen, das nicht nur wissenschaftlich, sondern auch gestalterisch höchsten Ansprüchen gerecht wurde. Mit der Kolorierung von Probekupfern zur »Reise nach Brasilien« war er nicht zufrieden.

1820, 1821 gab Maximilian sein zweibändiges Reisewerk über die Expedition in Südamerika heraus. In der Einleitung schlägt er die Brücke zu Humboldt, indem er schreibt:

»Wohl fühle ich, wie gewagt es ist, nach der glänzenden Erscheinung jenes hellen Sterns an unserm wissenschaftlichen Horizonte – ich meine unsern großen Landsmann, den ausgezeichneten Alexander von Humboldt, – mit diesen Reisebemerkungen über einen Theil von Südamerika öffentlich aufzutreten!«<sup>17</sup>

In der »Reise nach Brasilien« und deren späteren »Nachträgen« finden sich viele Verweise auf Humboldts Publikationen. Das gilt besonders für die »Ansichten der Natur« (1808) und den zweiten Band der »Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent« (1819). Humboldts Sichtweise, die enge Verknüpfung von Natur und Kunst, fand fruchtbaren Niederschlag. So verband der Prinz seinen Eindruck von Tropenvegetation mit Assoziationen an die Befähigung des Blumenmalers Redouté. Im brasilianischen Urwald würde dieser »reichen Stoff zu einem Prachtwerke von seltenem Gehalte sammeln können.«<sup>18</sup>

Der Fürst zu Salm-Reifferscheid-Dyck, ein Schüler von Redouté, lobte, daß Wied aus der Sicht eines Geographen, eines Malers und eines Naturforschers Hervorragendes geleistet habe. Er stehe »auf der ehrenvollen Stelle zwischen den ausgezeichneten Reisenden.« Maximilians zweibändige »Reise nach Brasilien« gehöre »zu den schönsten vaterländischen Kunsterzeugnissen.«<sup>19</sup>

Wieds künstlerische Experimente bedachte er mit anerkennenden Worten:

»Sie haben eine ganz eigene Manier, die der Ölfarbe ziemlich nahe kommt und an Kraft und Wirkung die gewöhnlicher Aquarelle weit übertrifft.« – »Von der Vegetation im allgemeinen geben die Zeichnungen einen vollständigen Begriff, und manche Pflanze erkennt man so gut, als habe man sie vor Augen.«<sup>20</sup>

Salm-Reifferscheid hatte das Besondere der vor Ort aufgenommenen Skizzen erkannt, die zur europäischen Kunstauffassung in absolutem Widerspruch standen und erst durch die Umarbeitung für den Kupferstich akademischen Gestaltungsprinzipien angepaßt wurden. Häufig wurde dabei ein Attribut herausgestellt, um der Szene eine typische Note zu geben. Damit wurde der Schwerpunkt verlagert, der Blick auf Unwesentliches gelenkt. Gesichts- und Körperbemalungen waren verändert oder weggelassen. Die Naturtreue, die bei Maximilian im Detail immer vorhanden ist, und die Atmosphäre der Bilder gingen verloren. Bei den Puris sind z.B. Schurz und Bart weggefallen. Man gab sie als »schöne Wilde« wieder. Indianer, die in Haltung und Körperbau klassizistischen Schönheitsvorstellungen nachempfunden sind, stehen in einer malerischen realitätsfremden Urwaldkulisse, die Reminiszenzen an ein »tropisches Akadien« aufkommen läßt. Als Musterbeispiel sei noch einmal auf die »Camacans im Walde« [27] hingewiesen. Hing man doch einem romantisch verbrämten Klischee



von Amerika an, zu dem Chateaubriand mit seinen Indianergeschichten aus dem Mississippi-Gebiet, besonders mit »Atalá«, und Bernardin de Saint-Pierre mit der Erzählung von »Paul et Virginie« wesentlich beigetragen haben. Man suchte exotische Aspekte am Rande der Zivilisation. Die tropische Vegetation rückte stark in den Blickpunkt. Auch Wied experimentierte mit Pflanzenformen, benutzte sie als eindrucksvollen Dekor. In den Fassungen von fremder Hand aber wurde der Tropendschungel ästhetisch überhöht und zur europäischen Landschaft umgestaltet. Vegetation wurde als »Baumschlag« typisierend wiedergegeben. Als »schauerlich schönes Portrait von einem undurchdringlichen Urwald, dessen Bäume mit den schönsten Schlingpflanzen durchflochten sind«, bezeichnete damals ein Rezensent den Kupferstich mit den wandernden »Puris in ihren Wäldern« [ 12 ], der 1820 auf der Dresdner Akademie-Ausstellung präsentiert wurde. Wied sah die Verfremdung des Authentischen. In seinem Reisewerk erläuterte er: »Die Zeichnungen zu den Kupferstichen, welche den Bericht meiner Reise in Brasilien begleiten, sind meistens von mir an Ort und Stelle skizzirt, und nachher vollkommener ausgeführt worden. [...] Den Stich der Platten haben verschiedene Kupferstecher besorgt; aller angewandten Mühe ungeachtet, haben sich aber dennoch einige Unrichtigkeiten eingeschlichen.«<sup>21</sup>

Ein solcher Fehler ist auf dem Bild »Eine Familie der Botocudos auf der Reise« [ 20 ] augenfällig. Der Stecher Seyffer habe, bemerkte der Prinz, »zu dem erlegten Aguti, welches der Wilde [...] in der Hand trägt, einen Charakter hinzugefügt, welcher wohl alle Zoologen irre führen dürfte, da das hier vorgestellte Thier keinen sichtbaren Schwanz haben darf.«<sup>22</sup>

Zwischen 1832 und 1834 unternahm Maximilian eine zweite Forschungsexpedition. Er reiste mit dem Maler Carl Bodmer und dem Jäger Dreidoppel durch Nordamerika in Gegenden am Mississippi und Missouri. Auf Ergebnisse dieser Expedition sollte Humboldt 1845 in seinem »Kosmos« und 1849 in der Neuauflage der »Ansichten der Natur« Bezug nehmen. Auch der Prinz verwies in seinen Publikationen immer wieder auf Humboldt. Im Februar 1857 widmete Humboldt dem Prinzen zu Wied sein Bildnis mit folgenden Worten:

»Sr. hochf. Durchl. Max Prinz zu Wied, (dem kühnen, kenntnißvollen, liebenswürdigen Reisenden beider Hemisph. der Neuen Welt) der Gestaltung und Sitten der Menschen- und Thierwelt erforscht hat, als ein schwaches Zeichen dankbarer Verehrung und Freundschaft, ein Urmensch aus den Wäldern des Orinoco u. den Steppen Sibiriens, [...]«<sup>23</sup>

- 2 „Prince Maximilian of Wied Neuwied“  
Brustbild im Dreiviertelprofil nach  
rechts gewendet. Lithographie  
Plattenrand: 37,5 cm x 32,5 cm;  
Bild: ca. 13,0 cm x 11 cm
- 3 Blick auf die Küste der  
Guanabara-Bucht bei Rio de Janeiro. 1815  
Bez. u. dat. unten [Feder]: »Ansicht des Eingangs  
in das große Binnenwasser (Bucht) von Rio  
de Janeiro, zwischen dem Zuckerhuth (Shugarloaf)  
zur Linken und der Spitze mit Fort Santa Cruz zur  
Rechten. Morgens am 17ten July 1815 vor Anker  
etwa eine Meile vom Fort aufgenommen.«  
Federzeichnung mit Aquarell: ca. 31,5 cm x 43,5 cm  
[BBS Kat.Nr.38]
- 4 »Ansicht der Einfahrt in den Busen von Rio de Janeiro«  
Kupferstich. Nach einer Skizze des Prinzen zu Wied,  
gestochen von Schnell in Darmstadt.  
Vignette 2 in: Wied-Neuwied 1820
- 5 Flußlandschaft beim Felsen Jucutucoara  
Aquarell in braun u. gelb. Blatt: 26,0 cm x  
31,0 cm; Bild [Umrandung mit schwarzer Tusche]:  
20,8 cm x 24,9 cm  
[BBS Kat.Nr. 227]
- 6 »Ansicht des Felsens Juculucoara am Fluße  
Espirito Santo unweit Villa de Victoria«  
Kupferstich. Plattenrand: 35,0 cm x 40,5 cm; Bild:  
23,0 cm x 28,5 cm. u.: »J.G.A. Frenzel fec. Dresden«  
In: Kupfer und Karten zum 1ten und 2ten  
Band der Reise S. Durchl. des Prinzen Maximilian  
zu Neuwied nach Brasilien, in den Jahren 1815  
bis 1817 o. O. u. J. [Atlas zur Reise] Tafel 4
- 7 »Ansicht der Mündung des Flusses und  
der Kirche zu Sta. Cruz«  
Kupferstich. Plattenrand: 31,0 cm x 38,5 cm;  
Bild: 23,5 cm x 29,0 cm  
u.: »J.G.A. Frenzel fec. Dresden«  
In: Kupfer und Karten [s. Nr. 6] Tafel 8

- 
- |   |  |
|---|--|
| <p>8 »Ansicht der Mission von St. Fidelis«<br/>Kupferstich. Plattenrand: 34,0 cm x 41,0 cm;<br/>Bild: 23,0 cm x 29,0 cm<br/>u.r.: »ausgeführt von Haldenwang in Carlsruhe«<br/>In: Kupfer und Karten [s. Nr. 6] Tafel 1</p> <p>9 Drei bewaffnete Purí-Indianer, im Profil<br/>nach links gewendet und von vorn. 1815<br/>Bez. u. dat. u. [Feder]: »Puri-Indianer bey<br/>S.Fidelis am Paraiba. Oct. 1815.«<br/>Aquarell u. Feder: 19,1 cm x 23,3 cm<br/>[BBS Kat. Nr. 63]</p> <p>10 Vier Purí-Indianer mit Kindern und Gerätschaften,<br/>im Profil nach links gewendet. 1815<br/>Bez. u. dat. u. [Feder]: »Eine Familie von<br/>Puri-Indianern auf der Reise, am Paraiba bey<br/>San Fidelis im October 1815.«<br/>Aquarell u. Feder: 19,5 cm x 22,8 cm<br/>[BBS Kat. Nr. 64]</p> <p>11 Eine Gruppe von Purí-Indianern geht<br/>durch den Urwald<br/>Aquarell. Blatt: 34,2 cm x 49,5 cm; Bild<br/>[Umrandung mit schwarzer Tusche]:<br/>30,0 cm x 45,5 cm<br/>[BBS Kat..Nr.220]</p> <p>12 »Die Puris in ihren Wäldern«<br/>Kupferstich. Plattenrand: 27,0 cm x 32,5 cm;<br/>Bild: 24,0 cm x 30,5 cm<br/>u.r.: »die Landschaft von Aug. Seyffer, die<br/>Figuren von G. Rist in Stuttgart gestochen.«<br/>In: Kupfer und Karten [s. Nr. 6] Tafel 2</p> <p>13 Purís-Indianer in ihrer Hütte<br/>Aquarell. Blatt: 30,3 cm x 38,0 cm; Bild<br/>[Umrandung mit schwarzer Tusche]:<br/>26,0 cm x 33,8 cm<br/>[BBS Kat.Nr. 216]</p> | <p>14 »Die Puris in ihrer Hütte«<br/>Kupferstich. Plattenrand: 31,0 cm x 36,5 cm;<br/>Bild: 22,7 cm x 28,5 cm<br/>u.r.: »G. Eichler sc.«<br/>In: Kupfer und Karten [s. Nr. 6] Tafel 3</p> <p>15 »Waffen, Zierrathen und Gerätschaften der Puris«<br/>kolorierter Kupferstich. Plattenrand: 36,5 cm x<br/>44,5 cm; Bild: 23,0 cm x 28,5 cm<br/>u.: »J. C. Bock sc. Norimberga«<br/>In: Kupfer und Karten [s. Nr. 6] Tafel 12</p> <p>16 »Ansicht der Insel Cachoeirinha mit dem<br/>Quartel Dos Arcos im Rio Grande de Bell'monte«<br/>Kupferstich. Plattenrand: 31,0 cm x 38,5 cm;<br/>Bild: 23,0 cm x 30,0 cm. u.r.: »Fr. Haldenwang sc.«<br/>In: Kupfer und Karten [s. Nr. 6] Tafel 9</p> <p>17 Drei schreitende Indianer mit Kindern, Waffen<br/>und Gerätschaften, im Profil nach links gewendet.1816<br/>Bez.u.dat.u. [Feder]: »Der Botocuden-Capitão June<br/>auf der Reise. Am 27ten August.1816.«<br/>Aquarell u. Feder: 21,2 cm x 33,6 cm<br/>[BBS Kat. Nr. 110]</p> <p>18 »Der Botocuden = Chef Kerengnatnuck<br/>mit seiner Familie«<br/>[gestochen von M.Eßlinger in Zürich]<br/>Vignette 11 in: Wied-Neuwied 1820</p> <p>19 Eine Botokuden-Familie auf der Reise,<br/>beim Durchqueren eines Urwaldflusses<br/>Aquarell. Blatt: 31,8 cm x 33,0 cm; Bild<br/>[Umrandung mit schwarzer Tusche]: 30,2 cm<br/>x 31,5 cm<br/>[BBS Kat. Nr. 212]</p> <p>20 »Eine Familie der Botocudos auf der Reise«<br/>Kupferstich. Plattenrand: 28,0 cm x 32,7 cm;<br/>Bild: 22,7 cm x 29,5 cm<br/>In: Kupfer und Karten [s. Nr. 6] Tafel 10</p> |
|---|--|
-

- 
- |   |   |
|---|---|
| <p>21 Szene vor einer Botokuden-Hütte mit bewaffneten Indianern in Kampfbemalung und raufenden Frauen. 1816<br/>Bez. u. dat. u.l. [Feder]: »Streit der Botocuden unweit des Quartel dos Arcos am Rio Grande de Bellmonte. Am ten 1816.«<br/>Aquarell u. Feder. 24,5 cm x 40,3 cm<br/>[BBS Kat. Nr. 125]</p> <p>22 »Zweikaempfe der Botocudos, am Rio Grande de Bellmonte«<br/>Kupferstich. Plattenrand: 30,0 cm x 40,0 cm;<br/>Bild: 23,5 cm x 34,8 cm<br/>Aus: Kupfer und Karten [s. Nr. 6], Tafel 11</p> <p>23 Flußlandschaft im Urwald mit einem Einbaum, der eine Stromschnelle hinunter geleitet wird. 1816<br/>Bez.u. dat. u. l. [Feder]: »Schiffarth in den Caxueren des Rio Grande de Bellmonte. Im October. 1816.«<br/>Aquarell und Feder: ca. 25,0 cm x 40,0 cm<br/>[BBS Kat. Nr. 131]</p> <p>24 »Schiffahrt über die Felsen des Ilhéos«<br/>[gestochen von Haldenwang in Carlsruhe]<br/>Vignette 3 in: Wied-Neuwied 1821</p> <p>25 »Geräthschaften und Zierrathen der Botocudos«<br/>kolorierter Kupferstich. u.: »J. C. Bock sculpsit«<br/>Plattenrand: 37,0 cm x 44,5 cm;<br/>Bild: 23,0 cm x 28,5 cm<br/>In: Kupfer und Karten [s. Nr. 6] Tafel 14</p> <p>26 »Die Patachos am Rio Prado«<br/>Plattenrand: 21,5 cm x 20,5 cm<br/>In: Kupfer und Karten [s. Nr. 6] Tafel 7</p> <p>27 »Gruppe einiger Camacans im Walde«<br/>Kupferstich. u.: »J. Lips gezt. Zürich« u.r.: »F. Heubach impt.«<br/>Plattenrand: 28,5 cm x 30,0 cm<br/>In: Kupfer und Karten [s. Nr. 6] Tafel 19</p> | <p>28 Tanzfest der Camacan-Indianer<br/>Lavierte Tusche über Bleistift: ca. 30,0 cm x 35,5 cm<br/>[BBS Kat. Nr. 219]</p> <p>29 »Tanzfest der Camacans«<br/>Kupferstich. Plattenrand: 32,0 cm x 41,5 cm; Bild: 23,9 cm x 31,5 cm. u.r.: »Die Landschaft von A. Seyffer in Stuttgart, die Figuren von J.P. Bittheuser in Würzburg«<br/>In: Kupfer und Karten [s. Nr. 6] Tafel 20</p> <p>30 Die Reisenden treffen auf Bento Lourenço und seine Leute. 1816<br/>Bez. u. dat. u. [Feder]: »Capitão Bento Lourenzo Vas de Abreu e Lima eröffnet die neue Strasse durch die Wildnissen am Mucuri von Port'Allegre nach Minas Novas, am 23ten Februar. 1816.«<br/>Aquarell u. Feder: ca. 20,5 cm x 58,8 cm<br/>[BBS Kat. Nr. 93]</p> <p>31 »Zusammenkunft von Capitam Bento Lourenzo und seinen Mineiros in den Urwäldern am Mucuri«<br/>Kupferstich. Plattenrand: 32,5 cm x 43,0 cm; Bild: 23,0 cm x 30,5 cm. u.: »gest. von Martin Esslinger in Zürich«<br/>In: Kupfer und Karten [s. Nr. 6] Tafel 6</p> <p>32 »Zierrathen und Geräthschaften der Camacan«<br/>kolorierter Kupferstich. Plattenrand: 37,0 cm x 45,0 cm; Bild: 23,0 cm x 28,5 cm<br/>u.: »J.C. Bock, sc. Nbg.«<br/>In: Kupfer und Karten [s. Nr. 6] Tafel 22</p> <p>33 »Geräthschaften, Zierrathen und Waffen der Puris, Botocudos, Maschacaris und der Küstenindier«<br/>kolorierter Kupferstich. Plattenrand: 37,0 cm x 44,5 cm; Bild: 23,0 cm x 28,5 cm<br/>u.: »J. C. Bock sculp.«<br/>In: Kupfer und Karten [s. Nr. 6] Tafel 13</p> |
|---|---|
-

## FRIEDRICH SELLOW

In Maximilians künstlerischem Nachlaß finden sich 32 Studien, die der Berliner Botaniker Friedrich Sellow angefertigt hat. Diese Arbeiten ergänzen Wieds malerisches und zeichnerisches Werk. Sellow, von Humboldt gefördert und Schüler der diesem nahestehenden Botaniker Carl Ludwig Willdenow und Antoine-Laurent de Jussieu, hatte 1810 bis 1811 am Jardin des Plantes in Paris gearbeitet. 1814 ging er auf Anregung von Konsul Georg Heinrich von Langsdorff, der als Schüler von Blumenbach auch naturkundliche Studien betrieb und eine große Expedition vorbereitete, nach Rio de Janeiro. Sellow wollte für botanische Gärten in Europa, auch für den Berliner, Pflanzensammlungen anlegen. Er schloß sich Maximilians Gruppe und ab 1819 den Unternehmungen des preußischen Legationssekretärs Ignaz von Olfers an, der neben seiner amtlichen Tätigkeit Gelegenheit zu Forschungsreisen fand. Sellow studierte die Flora auch im Süden von Brasilien und in Uruguay. Seinem Schaffen wurde ein tragisches Ende gesetzt, als er 1831 während einer Expedition im Rio Doce ertrank. Sellow hat Landschaften und Indianer gezeichnet. Ein Teil der Skizzen, die Sellow dem Prinzen übereignet hat, sind auf ihren gemeinsamen Reisen entstanden. Darunter befinden sich Motive, die beide dargestellt haben wie die Einfahrt in den Hafen von Rio de Janeiro, den Felsen Jucutucoara, Gegenden am Rio Doce und anderes. Mit einer Ausnahme sind alle Blätter auf der Rückseite von Maximilian beschriftet. Sellows Federzeichnungen aus Rio de Janeiro verdienen besondere Beachtung. Zarte Linienführung verweist auf den sensiblen Pflanzenzeichner. Er komponierte die oft umrandeten Motive in die Blätter hinein. Einzelheiten sind durch verhaltenes Lavieren akzentuiert. Sorgfältige Schriftzüge komplettieren den Gesamteindruck [34].

Zu Recht hat Wied die Zeichnungen seines Reisegefährten außerordentlich geschätzt. Am 15. Februar 1819 schrieb Maximilian an Freyriß, der in Brasilien geblieben ist und sich mit anderen Deutschen um die Gründung der Kolonie Leopoldina am Rio Perúpe verdient gemacht hat:

*»[...] Herrn Sellow danke ich aufrichtig für seine gütige Verwendung, so wie für seine Zeichnungen, von welchen ich verschiedene für den 2ten Theil meiner*

*Reise gebrauche. Auch werde ich Herrn Sellow sogleich ein Exemplar dieses Buches senden, weil er einige Zeichnungen darin wiederfinden wird.«<sup>1</sup>*

Im Reisewerk betonte Maximilian, daß er Sellow »einige jener Originalzeichnungen, besonders der charakteristischen Botokuden – Physiognomien des zweyten Theiles« verdanke. »Die im zweyten Theile nachzuliefernden Ansichten der Küste von Tapebuçú, der Villa von Ilbéos und der zu Porto Seguro sind ebenfalls von ihm, so wie andere interessante Zeichnungen, [...]«<sup>2</sup> [ 37, 38 ] Sellow habe seine Indianerporträts sehr ähnlich mit der Camera lucida aufgenommen, erklärte Maximilian. Mit diesem zeichentechnischen Hilfsgerät ließen sich besonders Profile naturgetreu nachempfinden. Eine Studie von Sellow wurde später hervorragend umgearbeitet. Es war der Schweizer Radierer, Panoramen- und Kartenzeichner Heinrich Keller, der den Häuptling Jeparack vom Rio Grande de Belmonte in Aquarell malte [ 35 ]. Keller hatte sich bereits während seiner Ausbildungszeit durch Illustrationsbeiträge für Johann Kaspar Lavaters »Physiognomik« hervorgetan. Das für Maximilian gestaltete Porträt war Vorlage für eine der »Vier originellen Botocuden-Physiognomien nebst einem Mumienkopf«, dargestellt als Figur 1 auf Tafel XVII im Reiseatlas.<sup>3</sup> [ 36 ]

34 Sellow, Friedrich:  
Blick auf die Glória-Kirche zu Rio de Janeiro  
und die Berge; links der Zuckerhut  
Bez. u. [Feder]: »Igreja da Gloria«  
Federzeichnung mit laviertem bräunlicher Tusche  
Blatt: 25,3 cm x 39,0 cm; Bild: 17,0 cm x 23,8 cm  
[BBS Kat. Nr. 194]

35 Keller, Heinrich:  
Kopfstudie eines Botokuden  
Bez. u. [Feder]: »Captm. Jeparack  
vom Rio Grande de Belmonte  
nach Sellow gez. v. Keller«  
Aquarell und Feder: 23,4 cm x 18,9 cm  
[BBS Kat. Nr. 198]

- 
- 36 »Abbildung vier origineller Botocuden-Physiognomien  
nebst einem Mumienkopf«  
Kupferstich. Plattenrand: 33,0 cm x 36,0 cm;  
Bild: 24,0 cm x 30,0 cm  
u.r.: »Anton Krüger sc. Florenz«  
In: Kupfer und Karten [s. Nr. 6] Tafel 17
- 37 »Ansicht der Villa von Porto Seguro am  
Flusse Burahem«  
Kupferstich. Plattenrand: 34,0 cm x 40,5 cm;  
Bild: 23,5 cm x 31,0 cm  
u.r.: »C.Schleich jun. sc. München«  
In: Kupfer und Karten [s. Nr. 6 ] Tafel 16
- 38 »Ansicht der Fazenda von Tapebuçú, der  
Südküste mit dem Monte de S.João, und der  
Serra de Iriri, welche sich aus den Waldungen erhebt«  
Kupferstich. Plattenrand: 34,0 cm x 40,0 cm;  
Bild: 23,5 cm x 31,0 cm  
u.r.: »Carl Schleich jun. sc. München«  
In: Kupfer und Karten [s. Nr. 6] Tafel 15

## CHARLES-OTHON-FRÉDÉRIC COMTE DE CLARAC

Charles-Othon-Frédéric Comte de Clarac war Archäologe, Zeichner und Schriftsteller. Er hatte an Ausgrabungen in Pompeji teilgenommen, bevor er 1816 bis 1818 als Begleiter des für Frankreich diplomatisch tätigen Herzogs von Luxemburg nach Brasilien und in die Karibik reiste. Von Juni bis September 1818 weilte Clarac in Rio de Janeiro, wo er mit dem Naturforscher August de Saint-Hilaire in wissenschaftlichen Kontakt kam. Ob er in Brasilien auch den Prinzen zu Wied traf, ist nicht belegt. Clarac zeichnete und aquarellierte vor der Natur. Er brachte Skizzen nach Europa zurück und besuchte nun Orangerien und botanische Gärten, um weiterhin exotische Gewächse abzubilden. Das war ihm auch im Schloßpark von Neuwied möglich, wo Prinz Maximilian tropische Pflanzen kultivieren ließ. Dort hat Clarac, wie Alexander von Humboldt seinem Bruder Wilhelm mitteilte, sein berühmtes Aquarell vom tropischen Regenwald vollendet [ 39 ].

Dabei darf man annehmen, daß Clarac in Neuwied die Details verschiedener Pflanzen vervollkommen hat. Das Original ist an einigen Stellen von der Hand des Künstlers – sicherlich korrigierend – überklebt worden. Die Gesamtauffassung, die der Wildnis am Rio Bonito in der Provinz Rio de Janeiro entspricht, muß in Brasilien konzipiert worden sein. Darauf deutet nicht zuletzt der uralte Repoussoirbaum mit seinen mächtigen Brettwurzeln am linken Bildrand hin. Die Darstellung ist in Sepiatechnik gehalten. Das Atmosphärische ist stark betont. Daß Battgröße und Baumstammdicke nicht die richtigen Proportionen zueinander haben, wie Humboldt bemerkte, ändert nichts daran, daß Clarac mit diesem Werk als erster eine auch nach wissenschaftlichen Kriterien überzeugende künstlerische Darstellung vom tropischen Regenwald geschaffen hat. Das Kompositionsschema, das in niederländischer Tradition wurzelt und ohne Vorbilder wie Roelandt Savery, Jacob Isaackszoon Ruysdael und Allaert van Everdingen nicht denkbar ist, wurde im 19. Jahrhundert zum Vorbild für Urwald-darstellungen. Ein schräg in den Bildraum hineinführender Fluß, überbrückt von einem zumeist mit Staffagefiguren besetzten Baumstamm und ein hoher Baum mit Brettwurzeln gehörten dazu. Typische Tiere und niedrigwachsende Pflanzen wurden silhouettenhaft im

ersten Plan herausgestellt. Riesenfarne, Bambus und Palmen gehörten zum Vegetationsbild.

Claracs Aquarell wurde 1819 im Pariser »Salon« ausgestellt und von der Öffentlichkeit bewundert. Claude-François Fortier hat das Motiv 1822 in Kupfer gestochen. Die kostbare Abbildung [ 40 ] fand viel Beachtung. Humboldt, der mit Clarac – er leitete inzwischen die Antikenabteilung im Louvre – persönlich bekannt war, erwarb eines der großformatigen Blätter und übergab es seinem Bruder Wilhelm mit folgenden Worten:

*»Ich schenke heute, lieber Freund, Dir und der lieben Li eine herrliche Brasilianische Landschaft, einen tropischen Wald des Grafen Clarac, der mit der Gesandtschaft des Herzogs von Luxemburg in Rio de Janeiro war und der Direktor der Statuen nach Visconti ist. Ich glaube, man schuf niemals etwas, das die Eigenart und Eigenschaften der Pflanzen besser ausdrückt. Es wurde nach der Natur angefertigt, im Park von Neuwied; er hat die Pflanzen nach solchen, die er in Treibhäusern sah, zusammengestellt und niemals paßt die Größe der Blätter zu der der Stämme. [...] es ist ein schöner, Deiner würdiger Stich.«<sup>1</sup>*

Den Grafen Clarac erwähnte Humboldt lobend im »Kosmos«.<sup>2</sup>

Das Motiv wurde 1819 in kleinerem Format – 53,0 cm x 75,0 cm – in Öl kopiert. Es entspricht im wesentlichen der aquarellierten Originalfassung, die jedoch lichtdurchfluteter, transparenter gestaltet ist. Außerdem sind die Relationen abgeändert. Die Riesenfarne und Blätter rechts im Hintergrund sind kleiner gesehen und zu malerischen Pflanzengruppen ineinander verschmolzen. Das Urwaldbild des Comte de Clarac ist auch in die Porzellanmalerei von Sèvres eingeflossen.<sup>3</sup>

- 39\*    »Forêt vierge du Brésil«  
Aquarell u. Sepia mit Feder  
über Bleistift: 61,7 cm x 86,5 cm  
[Privatbesitz]  
[Abb.:Löschner 1985: 289, 1992b: 210,  
1992c: 133, 2000: 193]



- 
- 40 »Forêt vierge du Brésil«. 1822  
Kupferstich: 55,0 cm x 76,6 cm  
u.l.: »Le Comte de Clarac delt.«  
u.r.: »Fortier sculpt.«  
u.: »A Paris, chez Texier, graveur,  
Rue St. Honoré, No. 348 et chez  
Chaillon-Portelle, Mds. d'estampes,  
Rue St. Honoré No. 140  
Imprimé par Durand & Sauvé«  
[Privatbesitz]

## CARL FRIEDRICH PHILIPP VON MARTIUS

Der Botaniker Carl Friedrich Philipp von Martius gehörte zur Delegation der österreichischen Kaisertochter Leopoldine, die 1817 zu ihrem Gemahl, dem späteren Kaiser Pedro I., nach Rio de Janeiro reiste. Martius und der Zoologe Johann Baptist von Spix waren vom bayerischen König Maximilian I. Joseph mit naturhistorischen Forschungen beauftragt. Von Februar 1817 bis November 1820 unternahmen sie Expeditionen durch die Provinzen São Paulo, Minas Gerais, Goyaz, Bahia, Pernambuco, Piauí und Maranhão. Auf dem Amazonas kamen sie bis nahe an die Grenze zu Peru. Daß Goethes Naturbild sie bei ihren Expeditionen geleitet hat, bekannte Martius rückblickend in einem Brief an den Dichturfürsten, dem er im Oktober 1823 schrieb:

*»Oft haben mein Freund und Reisegefährte Spix und ich den Namen Ew. Excellenz mit begeisterter Liebe genannt, wenn wir in stiller Naturbetrachtung schwelgten und die ‚Metamorphose der Pflanzen‘ wie ein helles Gestirn unsere Untersuchungen erleuchtete.«<sup>1</sup>*

Martius widmete sich der Erforschung der Palmenarten. Daneben ging es um ethnologische und – vor allem für Spix – zoologische Sammlungen. Für die bildliche Dokumentation vermißten sei einen routinierten Zeichner. Zwar gehörten zwei professionelle österreichische Künstler zur Gesandtschaft der Erzherzogin. Doch Johann Buchberger, der Pflanzenmaler, erlitt bald nach der Ankunft in Brasilien einen Unfall, der seine Rückkehr nach Europa erforderlich machte. Die ihm zugeordneten Aufgaben konnte der mitgereiste Landschaftsmaler Thomas Ender nicht übernehmen.

Da Martius und Spix selbst künstlerisch befähigt waren, kam das illustrative Anliegen nicht zu kurz. Beide haben Indianerporträts angefertigt, wobei Physiognomien, stammesspezifische Bemalungen, Haartracht und Schmuck mit Sorgfalt berücksichtigt wurden. Landschaften hat vor allem Martius in feinen Bleistiftstudien erfaßt und minutiös moduliert. Zwischen 1823 und 1831 kam die dreibändige *»Reise in Brasilien«* von Spix und Martius heraus, die von Goethe anerkennend kommentiert wurde. Komplettiert wird der Text durch den *»Atlas zur Reise.«* Dieses Konvolut ist das erste große Illustrationspro-

jekt, das Martius realisieren ließ. Die Sammlung besteht aus 40 lithographierten Tafeln, acht Karten und einer Darstellung der *»Gebirgsprofile und Flußnivellements.«* Bilder von Martius, Spix und Ender haben hier ihre graphische Umsetzung erfahren. Martius hatte dafür bekannte Künstler verpflichtet. Das Deckblatt für den *»Atlas«* – eine Allegorie Brasiliens – entstand als Gemeinschaftsarbeit. Zentrales Motiv sind Kolumbus und sein Troß bei Königin Isabel la Católica. Für Brasilien selbst wurde eine Tropenidylle mit Indios, exotischen Pflanzen und Tieren erarbeitet. Die Konquista ist als ästhetisch überhöhtes Historienbild wiedergegeben. Peter von Cornelius, dessen Schüler Hermann Anton Stilke und Joseph Paringer haben die einzelnen Bilder gestaltet.

Ein Blick auf *»Rio de Janeiro«*, nach einer Zeichnung von Thomas Ender, eröffnet den eigentlichen Brasilienzyklus. *»Mandiocca«* [ 41 ] war das Landgut des russischen Geschäftsträgers Langsdorff, der 1825 – u.a. mit dem Maler Rugendas – zu seiner 1829 unglücklich endenden Expedition aufbrechen sollte. Das von Martius aufgenommene *»Eremitenhospiz in den Bergen um Ouro Preto«* [ 47 ] spiegelt romantisches Grundempfinden wider. Man erahnt, daß über das dargestellte Motiv hinaus eine Botschaft vermittelt werden sollte. Dort in der Umgebung von Vila Rica in der Capitania Minas Gerais haben sich die Münchener Forscher zwei Tage lang aufgehalten.

Die Landschaftsbilder im *»Atlas«* sind sehr konventionell wiedergegeben. Das betrifft besonders Motive, die J.W. von Couven gestaltet hat. Couven war Landschafts-, Genre- und Historienmaler. Seine dunkel gehaltenen Vordergründe und schematisch erfaßten Naturformen konnten nur eingeschränkt als befriedigende Lösung gelten.

Szenen von besonderer Faszination für europäische Reisende waren das Ausgraben und die anschließende Zubereitung von Schildkröten-eiern, die auch der Prinz zu Wied skizziert hatte. Nach der Studie von Martius lithographierte Joseph Steingrübels eine vielbeachtete Tafel [ 56 ]. Die wohl bekannteste Ansicht im *»Atlas«*, der *»Vögel-Teich am Rio S. Francisco«* [ 54 ] geht ebenfalls auf eine Zeichnung von Martius zurück. Vorlage für den Steindruck war eine aquarellierte Sepia-Zeichnung, die im Detail von hoher Präzision ist. Dieses Blatt ist dem Maler Carl Friedrich Heinzmann zuzuschreiben, einem Schüler von Wilhelm von Kobell. Heinzmann hat auch die Lithographie ausgeführt. Er war der wohl begabteste unter den Künstlern, die für Martius gearbeitet haben. Heinzmann bevorzugte heitere, stille Motive aus den Alpen und Italien. Mit der Reinzeichnung der *»Aldea der Coroados«* hatte Martius wiederum Paringer betraut, der den Auftrag brillant ausführte: Von rechts schneidet eine dekorativ arrangierte Gruppe tropischer Pflanzen in den Bildraum ein. In feiner Schraffur

und Modulation setzen sich Baum-Buschgruppen gegeneinander ab. Palmenkronen überragen die übrigen Gewächse. Eingeborene vom Stamm der Coroados beleben die Szene.<sup>2</sup> Die Lithographie ist identisch [ 45 ].

Eine indianische Feier – das »*Trinkfest der Coroados*« [ 44 ] – erlebten die Münchner Forscher im Frühjahr 1818 auf der Fazenda Guidowald, nicht weit von Vila Rica. In der Mitte der Gesellschaft tanzt der Häuptling mit einer Rassel in der Hand um das Gefäß mit dem berauschenden Getränk herum. Den Anwesenden wird das Maisbier in einer Kürbisschale gereicht. Ganz links sitzt Spix, daneben steht Martius mit einem der sie begleitenden Soldaten.

In »*Porto dos Miranhas*« [ 58 ] ließ Martius ein Boot zur Weiterfahrt zimmern. Ein »*Rancho*« [ 48 ] bei Vila Rica, gezeichnet von Anton Kraft und Friedrich Hohe, zeigt den Sklavenalltag nach getaner Arbeit. Vor zwei Gehöften halten sich Männer, Kinder und eine Frau auf. Im Mittelgrund des Bildes bereitet man über einer Feuerstelle eine Mahlzeit zu. Der Topf hängt an einem Gestänge. Links bewegt sich ein gut gekleideter Mann zu Pferde auf das kleine Anwesen zu. Das am rechten Bildrand angeschnittene Gehöft ist wohl eine »*Venta*«, ein kleiner Verkaufsladen. Im Hintergrund erheben sich die Berge der Serra da Caraca. Bananenpflanzen und Palmen sind in der als »Baumschlag« typisierend wiedergegebenen Vegetationskulisse individualisiert. Die »*Diamantenwäscherei*« [ 49 ] bei Curralinho, gezeichnet von Ernst Mayer, zeigt, wie die streng bewachten Sklaven in Schüsseln den Kies auswaschen, der Diamanten enthalten könnte. Mayer, der ebenfalls zum Kreis um Peter von Cornelius gehörte, führte mit Vorliebe Motive aus der deutschen Dichtung aus, bevor er in Rom mit der launigen Schilderung des italienischen Volkslebens zu seinem eigentlichen Metier fand. August Brandmeyer, der später auch für die »*Flora brasiliensis*« von Martius arbeiten sollte, zeichnete »*Villa Velha*« [ 50 ]. Diese kleine Ortschaft, zwischen Malhada und Salvador da Bahia gelegen, bestand aus zerstreut liegenden Höfen. Man betrieb Viehzucht und baute Baumwolle an. Rechts im Vordergrund arbeiten Sklaven bei der Ernte. Ohne diese winzige Personenstaffage, die am rechten Bildrand herausgearbeiteten Tropenpflanzen und wenige, in der Ferne sichtbare Palmen, könnte es sich auch um eine mitteleuropäische Gebirgslandschaft handeln.

Tafel 24 [ 55 ] zeigt mehrere Landschaftsmotive, darunter die Gegend um den Corcovado, und eine Ansicht aus Piauí – ein sumpfiges Palmental mit einem Sandsteingebirge im Hintergrund. Spix und Martius haben sich hier im April 1819 aufgehalten.

*Juri* und *Miranha* – letztere nach dem Stamm ihrer Herkunft benannt – [ 52, 53 ] waren Indianerkinder, die Martius aus Brasilien nach München mitgebracht hatte. Leider verstarben sie dort bald. Ob sie als Kriegsgefangene von feindlichen Stämmen abgekauft oder den Europäern geschenkt wurden, ist unklar. Beide waren von verschiedenen Stämmen, konnten daher nicht einmal miteinander kommunizieren. *Miranha* hörte in München auf den Namen »*Isabella*«. *Juri* kam von den Muri-Comas.<sup>3</sup> Zur Physiognomie der *Miranhas* hat Martius vermerkt:

»*Sie sind ein kräftiger, wohlgebauter, dunkelgefärbter Indianerstamm. Ihre breite Brust entspricht dem breiten Antlitze, welches noch mehr in die Quere gezogen erscheint durch den abscheulichen Gebrauch, die Nasenflügel zu durchbohren, und darin Holzylinder oder Muschelschälchen zu tragen. [...] Uebri- gens tragen sie in ihren Gesichtern zwar den Ausdruck der ungebundenen Rob- heit, zugleich aber jene Gutmüthigkeit, ohne welche wir den Menschen im Naturzustande nicht denken können.*«<sup>4</sup>

»*Maxuruna*« [ 51 ], geht auf eine Zeichnung von Spix zurück. Der Schmuck ist korrekt wiedergegeben. Die Gesichtsbemalung aber ist leicht verändert und die Haartracht völlig anders.<sup>5</sup> Philipp Schmid, der ausführende Künstler, hatte die Frisur auf der Lithographie einem der Trophäenköpfe, die Spix und Martius nach München mitgebracht hatten, abgesehen. Schmid hatte in München einen guten Namen. Die Indianerbildnisse, die er für Martius ausgeführt hat, sind mit einer solchen Hingabe gestaltet, daß sie als vollendete Porträts gelten können.

Wie Rugendas, so hat auch Martius in seinem Bildatlas den »*Tanz der Puris*« [ 46 ] dargestellt. Die Europäer hatten die nächtliche Szene in der Nähe der Fazenda Guidowald beobachtet.

»*Die Männer stellten sich neben einander in Linie; hinter ihnen standen gleich- falls in Linie die Weiber. Die männlichen Kinder, oft zwei und drei, umfaßten sich und die Väter, die weiblichen die Mütter von hinten um die Lenden. In dieser Stellung, wie sie unter der Aufschrift: ›Tanz der Puris‹ im Atlas abge- bildet sind, begannen sie ihr düsteres [...], ›Hán – jo – há, há – ha – há.‹ Unter schwermüthigem Affecte wurden Gesang und Tanz einigemal wiederholt, und beide Reihen bewegten sich langsam in einem gemessenen Dreischritt vor- wärts.*«<sup>6</sup>

Diese Abbildung wurde vom Prinzen zu Wied heftig kritisiert:

»*Man hat in einigen Reisebeschreibungen über Brasilien Abbildungen von Puris gegeben, welche sämtlich sehr schlecht sind. Hierhin gehört ganz besonders in von Spix und Martius Reiseatlas, der Tanz der Puris bei Mond- schein, welche Darstellung mit der Natur auch nicht einen Zug gemein hat, und ein scheußliches Bild ist. Alle diese plumpen Figuren haben einerlei*

*abschreckendes, Krötenartiges Gesicht, welches bei keinem einzigen Indianerstamme in Brasilien nur im entferntesten Aehnlichkeit gefunden wird. Dieses Bild sollte aus dem übrigens schönen Atlasse sogleich getilgt werden.»<sup>7</sup>*

Der Prinz zu Wied hatte recht. Die Tanzenden sind wie Karikaturen erfaßt. Das Motiv war für einen europäischen Künstler wohl zu exotisch, um es auch nur annähernd realistisch aus der Vorstellung heraus nachzuempfinden.

Ein »Festlicher Zug der Tecunas« [ 57 ] zeigt Masken der Ticuna und der Juri-Taboca aus der Münchner Sammlung. Sie wurden nach einer verloren gegangenen Zeichnung von Spix dargestellt.<sup>8</sup> Der Teufel (Juru-parí) führt den Zug an. Er ist mit einer großen Affenmaske kostümiert. Den Saum seines Kleides aus Bast halten zwei kleine Indianerinnen. Die anderen Masken folgen – ein Reh, ein Fisch, ein alter Baumstrunk u.a. Auf dem Höhepunkt der Veranstaltung riß man einem zwei Monate alten Kind unter musikalischer Begleitung die Kopfhare aus.<sup>9</sup>

Martius hoffte auf Illustrationen von Johann Moritz Rugendas aus Brasilien, zumal die eigenen Aquarelle und Zeichnungen sowie das von Spix und Ender bereitgestellte Bildmaterial zur Ausstattung seiner Werke bei weitem nicht ausreichten. Für die Illustration seiner »*Historia naturalis palmarum*« griff er sogar auf Landschaftsbilder von Frans Post aus dem 17. Jahrhundert zurück. Das dreibändige Palmen-Werk erschien 1823–1850 mit 135 Abbildungen – teils als Lithographien, teils als Stiche. Letztere zeigen Pflanzendetails.

Atlas zur Reise von Dr. v. Spix und Dr. v. Martius.

o.O.u.J.

Lithographien

Blattgröße: 51,0 cm x 70,0 cm

- 41\* »Mandiocca«  
u.r.: »Gezeichnet von F.W. Couven«  
Plattenrand: 34,5 cm x 47,2 cm;  
Bild: 29,0 cm x 43,0 cm  
[Tafel 3]

- 42 Zwei Frauen in ganzer Figur  
l.: »Eine Mameluca aus der Provinz St. Paulo«, r. : »Eine Cafusa aus der Provinz St.Paulo«, u.r. im Bild: »Philipp Schmid del.«  
[Tafel 4]
- 43 »Coroado« – »Botocudo«  
sign. u.r. im Bild: »Ph. Schmid del.«  
Bild: 34,5 cm x 53,5 cm  
[Tafel 5]
- 44\* »Trinkfest der Coroados«  
u.r.: »Gezeichnet von E. Mayer«  
Plattenrand: 39,5 cm x 47,5 cm;  
Bild: 34,0 cm x 42,0 cm  
[Tafel 7]
- 45 »Aldea der Coroados«  
u.r.: »Jos. Päringer«  
Plattenrand: 39,5 cm x 47,5 cm;  
Bild: 34,0 cm x 42,5 cm  
[Tafel 6]
- 46\* »Tanz der Puris«  
u.r.: »Gezeichnet v. Van de Velden«  
Plattenrand: 39,5 cm x 47,4 cm;  
Bild: 34,8 cm x 42,7 cm  
[Tafel 8]
- 47 »Hospicio da Mãi dos Homens«  
u.l.: »Aufgenommen von Dr. v. Martius«  
u.r.: »Gezeichnet von F.W. v. Couven«  
Plattenrand: 35,0 cm x 47,0 cm;  
Bild: 29,0 cm x 42,5 cm  
[Tafel 9]
- 48\* »Rancho unweit der Serra do Caraca«  
u.r.: »Gezeichnet v. A. Kraft u. F. Hohe«  
Plattenrand: 39,5 cm x 47,1 cm;  
Bild: 33,5 cm x 43,2 cm  
[Tafel 10]

- 
- |   |   |
|---|---|
| <p>49* »Diamantenwäscherey Currallinho«<br/>u.r.: »Gezeichnet v. Maier«<br/>Plattenrand: 39,5 cm x 47,0 cm;<br/>Bild: 34,0 cm x 43,0 cm<br/>[Tafel 11]</p> <p>50 »Villa Velha«<br/>u.r.: »Gezeichnet v. Brandmayer«<br/>Plattenrand: 34,5 cm x 47,0 cm;<br/>Bild: 28,5 cm x 42,5 cm<br/>[Tafel 13]</p> <p>51* »Maxuruna«<br/>Farblithographie<br/>u.r.: »Philip. Schmid del.«<br/>Bild mit Rand: 48,0 cm x 39,5 cm<br/>[Tafel 14]</p> <p>52 »Iuri«<br/>Farblithographie<br/>Bild mit Rand: 48,5 cm x 36,5 cm<br/>[Tafel 15]</p> <p>53 »Miranha«<br/>Farblithographie<br/>Bild mit Rand: 47,5 cm x 36,0 cm<br/>[Tafel 16]</p> <p>54 »Vögel-Teich am Rio S. Francisco«<br/>u.l.: »Skizziert v. D. v. Martius«<br/>u.r.: »Lith. v. C. Heinzmann«<br/>Bild mit Rand: 36,5 cm x 50,0 cm<br/>[Tafel 17]</p> | <p>55 Fünf Landschaftsbilder<br/>Obere Abbildungen – l.: »Am Corcovado,<br/>bei Rio de Janeiro«. 6,7 cm x 23,3 cm<br/>r.: »An der Serra dos Orgãos«. 6,7 cm<br/>x 23,3 cm. Mitte – l.: »Corrego secco«,<br/>13,2 cm x 23,3 cm – r.: »Landschaft<br/>in Piauhý«. 13,2 cm x 23,3 cm – unten:<br/>»S. Maria de Belem do Gram Pará«. 10,5 cm<br/>x 49,0 cm – u.l.: »Nach Skizzen von<br/>Dr. v. Martius« – u.r.: »Lithogr. von Xav. Nachtmann«<br/>[Tafel 24]</p> <p>56* »Ausgrabung und Zubereitung der<br/>Schildkröteneier, am Amazonenstrom«<br/>u.r.: »Gezeichnet von J. Steingrübél«<br/>Plattenrand: 35,0 cm x 51,5 cm;<br/>Bild: 30,0 cm x 47,5 cm<br/>[Tafel 27]</p> <p>57* »Festlicher Zug der Tecunas«<br/>u.r.: »Ph. Schmid in lap.del.«<br/>Plattenrand: 35,0 cm x 53,5 cm<br/>[Tafel 28]</p> <p>58 »Im Porto dos Miranhas,<br/>am Rio Iapurá«<br/>u.r.: »Nach Skizzen von Dr. v. Martius«<br/>Plattenrand: 39,5 cm x 47,5 cm;<br/>Bild: 33,0 cm x 44,0 cm<br/>[Tafel 30]</p> <p>59 »Mundrucú« – »Uainumá«<br/>– »Purú-Purú«<br/>[Tafel 33]</p> <p>60 »Pflanzenformen des tropischen Amerika« II.<br/>u.l.: »Minsinger del.«<br/>Plattenrand: 43,0 cm x 63,0 cm<br/>[Tafel 40]</p> |
|---|---|
-

---

## THOMAS ENDER

Thomas Ender studierte an der Wiener Akademie Malerei. Dank der Empfehlung von Erzherzog Johann und Fürst Metternich wurde er zum Mitglied der von Österreich ausgehenden Expedition ernannt, die 1817 Erzherzogin Leopoldine nach Brasilien begleitete. Ender reiste über weite Strecken gemeinsam mit Spix und Martius. Er hielt sich in Rio de Janeiro auf, besuchte die kaiserliche Fazenda Santa Cruz, kam bis nach São Paulo, folgte dem Lauf des Rio Paraíba. Während seines einjährigen Aufenthaltes in Südamerika fertigte Ender mehr als 700 Zeichnungen und zartfarbene Aquarelle an. Alle Motive sind treu und mit hoher technischer Perfektion wiedergegeben. Die farbigen Darstellungen sind zumeist im Mittelbereich nuanzenreich ausgearbeitet. Ender malte und skizzierte in und um Rio de Janeiro, stellte Straßenbilder, Ansichten einzelner Bauten und architektonische Komplexe dar. Er studierte die Physiognomie der Bevölkerung, setzte sich mit den Sklaven auseinander, skizzierte Marktszenen und Interieurs. Studien einzelner Gewächse und Zeichnungen von Pflanzendetails sind wohl unter dem Einfluß von Martius entstanden. Martius und Johann Emanuel Pohl verwandten seine Studien zur Illustration ihrer Reisewerke.

An Enders Landschaftsbildern ist vielfach ablesbar, daß Claude Lorrain und Ruysdael für ihn künstlerische Vorbilder waren. Andere Darstellungen erinnern an Brasilienbilder von Frans Post.

Pohl, in der Expedition zuständig für Mineralogie und Botanik, blieb noch nach der Abreise der anderen österreichischen Forscher in Brasilien. Er bereiste nun vor allem die Provinzen Minas Gerais und Goyaz. Erst im Oktober 1821 kam er nach Wien zurück. Im Auftrag von Fürst Metternich, der Ender weiterhin förderte, fertigten Johann Passini und Josef Axmann Kupferstiche nach Zeichnungen von Ender an, die 1832 im »Atlas« zur brasilianischen Reisebeschreibung von Pohl herausgegeben wurden. Letzterer hatte an einer der vier Tafeln mitgezeichnet. Die beiden Stecher waren angesehene Genre- und Landschaftsmaler, die sich auf eine poetische Art des künstlerischen Vortrags verstanden.

Pohl, Johann Emanuel:  
Atlas zur Beschreibung der Reise  
in Brasilien. Wien 1832  
Kupferstiche  
Blattgröße 45,0 cm x 58,0 cm

- 61 »Königlicher Sommerpalast,  
Boa vista bey S. Christovão,  
in der Nähe von Rio de Janeiro«  
u.l.: »T. Ender del.«  
u.r.: »J. Passini sculp.«  
Plattenrand: 32, cm x  
41,5 cm; Bild: 22,0 cm x 32,5 cm  
ungez. Tafel in:  
Pohl: Atlas [s.o.]
- 62 »Aussicht vom Corcovado beim  
Anfange der Wasserleitung, gegen  
die Stadt, über die Bay von Rio de  
Janeiro, nahe der Serra dos Orgãos«  
u.l.: »Ender ad nat. delin.«  
u.r.: »J. Passini sculp.«  
Plattenrand: 31,5 cm x  
41,5 cm; Bild: 22,5 cm x 32,5 cm  
ungez. Tafel in:  
Pohl: Atlas [s.o.]
- 63\* »Ein Theil von Rio de Janeiro mit der  
Wasserleitung, und Aussicht gegen die Bay«  
u.l.: »T. Ender del.« u.r.: »J. Axmann  
sc. 1828.« Plattenrand: 32,5 cm  
x 42,0 cm; Bild: 22,5 cm x 32,5 cm  
ungez. Tafel in:  
Pohl: Atlas [s.o.]
- 64 »Cidade de Goyaz, früher Villa Boa,  
Hauptstadt der gleichnamigen Capitanie«  
u.l.: »Pohl delin. – Ender execut.«  
u.r.: »J. Axmann sculp. 1830.«  
Plattenrand: 32,5 cm x 43,0 cm;  
Bild: 22,0 cm x 32,5 cm  
ungez. Tafel in:  
Pohl: Atlas [s.o.]





---

## JOHANN MORITZ RUGENDAS

Johann Moritz Rugendas hat insgesamt zwanzig Jahre in Mexiko und Südamerika gelebt. Er gilt als der Maler, der Lateinamerika – darunter auch Brasilien – im 19. Jahrhundert in seiner Gesamtheit am überzeugendsten dargestellt hat. Seine Bilder zeigen Landschaften, Menschen, Genreszenen, Pflanzen und Tiere.

Rugendas entstammte einer angesehenen Künstlerfamilie, deren Ursprung bis zum Jahre 1608 zurückzuverfolgen ist. Damals sind die Vorfahren des Malers wegen ihres evangelischen Glaubens aus Katalonien ausgewandert. Sie ließen sich in der Freien Reichsstadt Augsburg nieder, wo sie als Uhr- und Kompaßmacher, Maler, Kupferstecher und Kunstverleger zu Ansehen gelangten. Georg Philipp I. Rugendas schuf imposante Reiter- und Schlachtendarstellungen. In der nachfolgenden Generation reproduzierte Johann Georg Lorenz I. zeitgeschichtliche Darstellungen wie Szenen aus dem Siebenjährigen Krieg, die auf Vorlagen von Daniel Chodowiecki zurückgingen. Johann Lorenz II. führte das Verlagsgeschäft weiter. Ab 1804 unterrichtete er an der Augsburger »Kunst- und Zeichnungsschule«, deren Leitung er bald übernahm. Sein Sohn Johann Moritz wurde am 29. März 1802 als ältestes von drei Kindern geboren. Der talentierte Knabe interessierte sich früh für Motive, die sein Vater im Verlag bearbeitete. Darunter waren Illustrationen zu den napoleonischen Kriegen. Solche Bilder sah Johann Moritz auch in der Studienmappe von Schlachtenmaler Albrecht Adam, der die Familie Rugendas in Augsburg besuchte. Man kam überein, daß Johann Moritz vorübergehend in München bei Meister Albrecht in die Lehre gehen sollte. Aufgrund dieser Vorbildung bestand er dort 1817 die Aufnahmeprüfung an der Akademie.

Er besuchte nun die von Lorenzo Quaglio II. geführte Klasse für Genre- und Landschaftsmalerei. Das waren nach damaligen Bewertungskonventionen im Vergleich zur Porträt- und Historienmalerei zweitrangige Fächer. Rugendas war mit dem Ausbildungsprogramm unzufrieden. Er suchte außerhalb der Akademie Anregungen. In der Umgebung von München und Augsburg skizzierte er Landschaftsansichten, zum Teil mit Architektur und Personenstaffage. Außerdem erlernte er bei seinem Vater das Kupferstechen und Lithographieren.

Schon 1816/17 hatte er an einer Serie von Aquatinta-Blättern mitgeholfen und »*Napoleons Flucht bei Waterloo*« reproduziert. Er setzte Tiermotive graphisch um, vor allem Pferdestudien von Georg Philipp I. Rugendas. Darüber hinaus zeichnete er Porträts und figürliche Szenen.

### *Brasilien 1822–1825*

Die endgültige künstlerische Orientierung sollte der Maler auf einer Tropenreise finden. Die Gelegenheit dafür ergab sich, als der russische Geschäftsträger in Brasilien, Georg Heinrich von Langsdorff, während eines Europaaufenthaltes für eine vom Zaren unterstützte Expedition in die südamerikanischen Urwälder nach einem Zeichner suchte. Langsdorff hatte es wegen Martius und Spix nach München gezogen. Brasilienkundig war auch der Botaniker und Naturforscher Karwinski von Karwin, der sowohl mit Langsdorff als auch mit der Familie Rugendas bekannt war. Er machte den Baron auf Johann Moritz aufmerksam. Der junge Künstler schien aufgrund seiner unkonventionellen Arbeitsweise, seiner Bildung und seines sympathischen Wesens als Expeditionszeichner geeignet.

Man schloß am 18. September 1821 einen Vertrag. Rugendas wurden freie Hin- und Rückreise und kostenloser Aufenthalt in Brasilien zugesichert. Das jährliche Honorar sollte 1000 französische Francs betragen. Der Maler verpflichtete sich, alle gewünschten Motive aufzunehmen. Die Skizzen sollten Langsdorff übereignet werden. Rugendas durfte davon zwar Kopien anfertigen, diese aber nur nach vorheriger Erlaubnis von Langsdorff veröffentlichen. Martius wird bei den Reisevorbereitungen beraten haben. Er rechnete damit, von Rugendas aus Südamerika Zeichnungen zur Illustration seiner botanischen Werke zu erhalten.

In den ersten Januartagen 1822 bestieg Johann Moritz in Bremen das Schiff nach Brasilien. Am 5. März ging er in Rio de Janeiro an Land. Die Stadt mit ihren malerischen Bergsilhouetten, die saftige Vegetation, die bunten Tropengärten, die dekorativen Landhäuser und die exotische Bevölkerung begeisterten ihn. Oft war Rugendas bei Langsdorff, der südwestlich der Stadt am Abhang einer Hügelreihe eine Villa bewohnte. Dort trafen sich Naturfreunde und Reisende. Johann Moritz schloß sich französischen Malern an. Ihr Einfluß war groß, denn König João VI. hatte sie 1817 ins Land gerufen, um in Rio de Janeiro die Kunstakademie zu gründen. Rugendas freundete sich mit Jean-Baptiste Debret sowie mit Félix-Emile und Adrien-Aimé an, den Söhnen des Malers Nicolas-A. Taunay. Er besuchte sie in ihrem Haus

am Wasserfall von Tijuca. Rugendas arbeitete dort, in Laranjeiras und an der Lagoa Rodrigo de Freitas. Er hielt die Bucht von Guanabara von unterschiedlichen Standorten aus fest, zeichnete an den Stränden von *Botafogo* [ 78 ] und Flamengo, fixierte Zuckerhut und Corcovado. Ihn begeisterte die *Glória-Kirche* [ 77 ] und die Fernsicht, die man von dort oben über das Meer hatte. Er malte den kaiserlichen Palast São Cristóvão, wo er Militärparaden miterlebte. Rugendas beobachtete Menschen auf Plätzen, Straßen und Märkten. Bildlich dokumentierte er die Krönungsfeierlichkeiten für Dom Pedro I. im Dezember 1822. Er war Augenzeuge eines Festes, das die Kirche zu Ehren von Nossa Senhora do Rosário inszeniert hatte, und er erlebte vieles andere.

Über das *Orgelgebirge* [ 81 ] nördlich von Rio de Janeiro gelangte Rugendas auf das Landgut von Langsdorff, die Fazenda »Mandioca« [ 80 ]. Das Anwesen war im Gebirge hinter *Porto da Estrela* [ 79 ] in ein Pflanzenparadies eingebettet. Hier hatten schon der Prinz zu Wied, Martius, Spix und viele andere verweilt. Für Rugendas wurden Vegetations- und Tierstudien nun zu einem Hauptanliegen. Erste Pflanzenzeichnungen gingen an Martius. Am 4. Mai 1824 berichtete er von »Mandioca« aus seinem Vater in Augsburg:

*»Deinen Rath von Zeichnungssendung werde ich einige Monate vor meiner Abreise befolgen, jetzt nicht aus dem Grunde, weil bey einem einjährigen Zwischenraume der günstige Eindruck, den sie im ersten Moment vielleicht machen dürften, sich wieder verlieren dürfte. Gut mag es allerdings seyn, aber persönliche Presentation thut deñoch das meiste. [...] Die Abgabe der Araucarie an Martius billige ich vollkōmen, bitte aber die Palmenstudien nicht auszuliefern. Ich habe jetzt bessere u. werde überhaupt eine ziemliche Sammlung mitbringen, nur ist leider wenig farbiges darunter. Diese Reise, die über St. Juan bis Villa boa in Goyaz gehen soll, u. der Rückweg über Matto grosso nach S. Paul soll sie auch reichlich mehren, u. dañ gehts mit dem ersten rückkehrenden Schiffe nach Europa zurück.«<sup>1</sup>*

Auf »Mandioca« hielt Rugendas das Leben der Sklaven fest und hinterließ damit eindrucksvolle Bilder. Das traurige Schicksal dieser Menschen hat ihn tief berührt und auch das spätere Zerwürfnis mit Langsdorff vorbereitet, der wohl 200 Sklaven beschäftigt hatte. Rugendas beobachtete sie bei der schweren Arbeit in der Zuckermühle und bei der Kaffee-Ernte [ 109 ]. Er suchte sie in ihren primitiven Behausungen auf [ 107 ]. Im Hafen von Rio de Janeiro sah er angekettete Männer in Schiffsrümpfen [ 105 ]. Auch vor dem entwürdigenden Menschenhandel auf dem Sklavenmarkt verschloß er nicht die Augen [ 106 ]. Anfang Mai 1824 nahm die so lange vorbereitete und immer wieder hinausgezögerte »Langsdorff-Expedition« endlich ihren Anfang. Es ging

durch die Capitania Minas Gerais. Rugendas zeichnete die teilnehmenden Personen, eigene und fremde Maultiertrupps. Man begegnete stark bewachten Diamantentransporten. An den Urwaldflüssen Paraíba, Paraibuna und Pomba wurde Rugendas mit der Schönheit tropischer Pflanzenfülle konfrontiert. Er skizzierte und aquarellierte Ausblicke auf Ortschaften, bildete Fazenden, Straßenzüge, Bauwerke ab. Orte wie Caeté, Vila Rica, Sabará, Barbacena, Mariana und Ouro Preto lagen auf der Strecke.

Es kam auch zu Begegnungen mit Tapuia-Indianern. Später, als sich Rugendas von Langsdorff getrennt hatte, und er auf eigene Rechnung mit einer kleinen Truppe weiter durch das Land zog, lernte er Puris, Coroados, Coropos und Botokuden in größeren Stammesgemeinschaften kennen. Den Bruch mit Langsdorff vollzog Rugendas im November 1824. Vertragsgemäß mußte er einen großen Teil seiner Arbeiten zurücklassen. Mit neuen Begleitern setzte der Maler seinen Weg durch Minas Gerais und dann durch die Provinzen Espirito Santo, Mato Grosso und Bahia fort. Die Männer lebten mehrere Monate in Wäldern am Rio Doce unter Indianern. Motive aus ihrem Leben, darunter der »Tanz der Puris« [ 104 ], »Indianerbegräbnis« [ 96 ], »Indianer in einer Fazenda« [ 97 ] – ein Stützpunkt unter Aufsicht von portugiesischen Geistlichen – gehören zu den völkerkundlich interessantesten Abbildungen der Zeit. Im April 1825 war der Maler wieder in Rio de Janeiro. Im Mai kehrte er mit etwa 500 Arbeiten nach Europa zurück.

#### *Zusammenarbeit mit Humboldt*

Rugendas begab sich sogleich nach Paris. Er wollte sich nach einer Publikationsmöglichkeit für seine südamerikanischen Studien umsehen. Wenn er auch damit zunächst keinen Erfolg hatte, so ließ der Verleger Rittner doch bei Engelmann eine großformatige Lithographie vom tropischen Regenwald nach einer Zeichnung von Rugendas anfertigen [ 112 ]. Dieses Blatt sollte ihm drei Jahre später als Vorlage für Urwaldgemälde dienen. Damals in Paris machte der Maler darüber hinaus die wohl wichtigste Bekanntschaft seines Lebens. Er begegnete Alexander von Humboldt, der eine Neuauflage seiner fundamentalen Schrift »*Ideen zu einer Geographie der Pflanzen*« plante. Das darin eingeschlossene Kapitel über die Physiognomik der Gewächse sollte mit Illustrationen ausgestattet werden. Rugendas erhielt Gelegenheit, seine Skizzen vorzulegen. Humboldt war sehr angetan: »*Sie allein scheinen mir, der ich sechs Jahre lang unter diesen Formen gelebt, den wahren Charakter meisterhaft aufgefaßt zu haben*«, schrieb er dem Maler<sup>2</sup>,

der demnach schon in Brasilien botanisch korrekt gezeichnet hatte. Humboldt bestellte Abbildungen von Palmen, Farnen und Bananenstauden, die er zu den »physiognomischen Typen«, den landschaftsprägenden Formen zählte. Ein reger Briefwechsel dokumentiert die nun beginnende künstlerisch-wissenschaftliche Zusammenarbeit [ 65 ].

Rugendas richtete sich nach Humboldts Wünschen, ohne ästhetische Kriterien zurückzustellen. Humboldt wollte den Wuchs, die Gestalt der Gewächse betont sehen. Eingefügte Figuren sollten dem Betrachter die Größe der Pflanzen verdeutlichen. Rugendas machte Entwürfe. Humboldt gab sein Urteil dazu ab. Er legte den Standort der Staffage fest, bestimmte die Höhe der Gewächse und bat um Ergänzungen in einzelnen Pflanzengruppen. Rugendas führte die Korrekturen aus. Er wollte unvollständige Bilder einsenden und die Zeichnungen unter Humboldts Anleitung fertigstellen:

»Sollte eines der Blätter Ihren Beifall nicht erhalten, so bin ich zur Umzeichnung desselben oder Einsendung der Originale im Austausch bereit. Was die Entwürfe zu Raqueten Cactus, Araucarien, Bambusen u. Mangle betrifft [...] so werden Sie solche, mit stellenweiser Ausführung zur Beurtheilung ihrer Behandlungsart, [...] empfangen.«<sup>3</sup>

Humboldt betonte, daß die Zeichnungen, für die er dem Maler großzügig 1523 Francs zahlte, seine Erwartungen übertroffen hätten [ 66–69 ]. Rugendas sollte, bat er am 25. Oktober 1825, noch die Pflanzennamen sowohl in landesüblicher portugiesischer, als auch in der botanischen Klassifizierung nach Martius mitteilen. Im März 1826 antwortete Rugendas, daß er auf zwei Anfragen bei Martius keine präzise Antwort erhalten habe. Er sei nach München gefahren, um dort in der Bibliothek in Veröffentlichungen von Martius einzusehen: »Demnach fand ich, daß die Palme mit dem Neger u. der Tamarinde in Bahia, wo ich sie im Jan. 1825 gezeichnet, D.Endé-Dendezeiro genannt, von Martius als ‚Elaeis guineensis‘ – jene in der Provinz Rio de Janeiro gezeichnete Palme, neben der Araucarie, von den Portugiesen Rucury oder mit dem allgemeinen Namen Coquero bezeichnet, als Cocos coronata – ferner die in Minas geraes am Rio das Velhas im Nov. 1824 entworfene Palmengruppe der Macauba, Macaiba oder Cataró von Martius als *Acrocomia sclerocarpa* *Didymochlaena* angeführt ist. Auf dem Farnbaumblatte ist der zur rechten des Beschauers mit dem liegenden Neger *Cyathea rigida*, der ganz zur linken u. der hinterste, mit den spyralförmig laufenden Einschnitten, *Polypodium corcovadensis*, der höchste auf dem Blatte, unter welchem der Jäger steht, *Cyathea arborea*, [...] Die Namen der mittleren, etwas niederen sind mir nicht bekannt.«<sup>4</sup>

Humboldts Projekt zog sich über einen langen Zeitraum hin. Bei den botanischen Bezeichnungen blieben Unklarheiten. Deshalb wandte

er sich selbst an Martius, der ihm am 7. Januar 1827 antwortete. Gern sei er bei der Identifizierung der Pflanzen behilflich, der

»Erklärung der Rugendas'schen Farnbäume, welche ich, wahr gesprochen, zurückhielt, weil ich Erw.Hochwohlgebohren so lange in Berlin wußte, und ein Ausspruch nicht ohne Recherchen möglich war. Folgendes sind, nach reiflicher Überlegung, meine Bestimmungen: der erste Baum links, mit dem tesselirten [eingefügte Skizze] Stamm scheint mir *Didymochlaena spinosa* Deso (*Displazium pulcherrimum* Raddi, *Aspidium truncatulum* Sw.); der davor stehende größte Baum, meine in der Denkschrift der Regensb. bot. Gesellsch. 1822 beschriebene *Cyathea phalerata*; der kleinste in der Mitte *Cyathea vestita*, eben daselbst beschrieben und der vierte, mit den langen lanzettförmigen Pinnulae die *Saccoloma elegans* Kaulfuss.«<sup>5</sup>

Humboldt kündigte in der Fachliteratur die Neuauflage der »Geographie der Pflanzen« an. In der deutschen Übersetzung der Verlagsanzeige heißt es:

»Zur Geographie der Pflanzen von Humboldt und Kunth werden wenigstens 20 Kupfertafeln gehören, unter denen einige auf das Aussehen der Vegetation oder die Physiognomie der Pflanzen Bezug haben. Die Kupfer werden nach den Zeichnungen ausgeführt werden, die der talentvolle Rugendas unlängst in den Wäldern Brasiliens anfertigte. Dieser junge verdienstvolle Künstler hat fünf Jahre lang im Reichthume der tropischen Pflanzenwelt gelebt. Er wurde durchdrungen von dem Gefühl, daß in der wilden Fülle einer so wunderbaren Natur, der malerische Effekt in der Zeichnung immer durch die Wahrheit und die treue Nachahmung der Formen entsteht.«<sup>6</sup>

Die Tafeln ließ Humboldt von Fortier stechen, der 1822 das bereits erwähnte Urwaldbild vom Grafen Clarac [ 40 ] in Kupfer graviert und damit seine Befähigung für die Wiedergabe tropischer Vegetation bewiesen hatte. Die angekündigte Ausgabe der »Pflanzengeographie« ist leider niemals erschienen.

- 65 Briefwechsel zwischen Humboldt und Rugendas  
SBPK. Handschriftenabteilung

Alexander von Humboldt an Johann Moritz Rugendas vom 24.10.1825

[Nachlaß A. v. Humboldt, Kasten 6 Nr. 41/42]

Alexander von Humboldt an Johann Moritz Rugendas o.D. [1825]

[Autogr. I/530/1.]

Alexander von Humboldt an Johann Moritz Rugendas vom 1.2.1826

[Autogr. I/530/2.]

Johann Moritz Rugendas an Alexander von Humboldt vom 12.12.1825

[Nachlaß A. v. Humboldt, Kasten 6 Nr. 39]

Johann Moritz Rugendas an Alexander von Humboldt vom 20.1.1826

[Nachlaß A. v. Humboldt, Kasten 6 Nr. 40]

Johann Moritz Rugendas an Alexander von Humboldt vom 20.3.1826

[Nachlaß A. v. Humboldt, Kasten 6 Nr. 38]

Zeichnungen von Rugendas für die geplante Neuauflage der »Ideen zu einer Geographie der Pflanzen« SBPK. Handschriftenabteilung [Autogr. I/1292/1-5]

- 66 Bananenstauden. Unten rechts eine Frau  
Bleistiftzeichnung  
Blatt: 30,0 cm x 41,0 cm; Bild: 28,0 cm x 39,0 cm
- 67\* Landschaft mit Palmen und blühenden Ananas-Pflanzen.  
Auf dem Weg ein Reiter mit Maultieren  
Federzeichnung  
Blatt: 30,0 cm x 41,0 cm; Bild: 28,0 cm x 39,0 cm  
Bez.u. [Feder]: »Acrocomia sclerocarpa (Mart.).  
Catara. Macauba« o.l. [Bleistift]: »III«
- 68 Palme mit Blütenstand, umwunden von Ranken.  
Links sitzende Figur in Rückenansicht.  
Am rechten Bildrand Buschwerk  
Federzeichnung  
Blatt: 30,0 cm x 41,0 cm; Bild: 28,0 cm x 39,0 cm  
Signiert u. datiert u.l. [Feder]:  
»M.R. 1825« o.l. [Bleistift]: »IV«
- 69 Palmenstudie mit sitzender Figur in Vorderansicht  
Bleistiftzeichnung  
Blatt: 30,0 cm x 41,0 cm; Bild: 28,0 cm x 39,0 cm  
Bez. u.l. auf dem Rand [Bleistift]: »Cocos botryophora Mart.«  
von der Mitte nach rechts: »Rucury – Cocos coronata«

Zu den Zeichnungen gehört diese Notiz von Humboldt:

»Ich besitze aber mit meinem ganzen Nachlaß, an Seifert nach meinem Tode gehörig: Pflanzen-Zeichnungen von Rugendas, die ich in Paris für 1523 franc gekauft.  
Vier Kupferplatten, die ich in Paris habe stechen lassen ... 1650 fr.  
So 1826 Zusammen 3173 fr.  
A. Humboldt ... 22. Sept. 1851.«

[Nachtrag] »Das Ganze war Cotta angeboten Herbst 1854, um ein neues Werk Pflanzengeographische Fragmente herauszugeben und nur die Platten zu bezahlen.  
A.H.«

Zur »Voyage pittoresque dans le Brésil«

Da auch in München nur eingeschränktes Interesse an seinen Arbeiten bestand, begab sich Rugendas im Januar 1826 wiederum nach Paris. Jetzt vermittelte Humboldt zu Künstlern und Gelehrten. Darunter war François Gérard, der Rugendas wohl mit Théodore Gudin bekannt gemacht hat. Gudin zählte zum Freundeskreis von Antoine-Jean Gros und Eugène Delacroix. Letzteren besuchte Rugendas im Atelier. Dort sah er Bilder von lichtdurchfluteter Farbigkeit, die nicht ohne Wirkung auf ihn bleiben sollten. Weitere Anregungen erhielt Rugendas wahrscheinlich durch die Freilichtmalerei von John Constable und Richard Parkes Bonington. Die beiden Engländer hatten schon 1824 mit ihrem Ausstellungsbeitrag im Pariser »Salon« für eine Sensation gesorgt. Bonington arbeitete auch als Lithograph. Er gestaltete bald eine Tafel für das große Brasilienwerk von Rugendas, die »Voyage pittoresque dans le Brésil«.

Daß dieses Projekt nun doch realisiert wurde, ist Humboldt zu verdanken. Er soll den Vertragsabschluß mit dem Verleger Engelmann gefördert haben. Das Konvolut erschien in den Jahren 1827 bis 1835 als Lieferungswerk mit insgesamt 100 Tafeln. Humboldt hat auch bei der Auswahl der Abbildungen beraten. Zwei Motive stammen von Jean-Baptiste Debret, einem Freund von Rugendas aus Brasilien. Die Tafeln wurden von routinierten Künstlern, zum Teil in Gemeinschaftsarbeit, angefertigt. Drei Darstellungen hat Rugendas selbst lithographiert. Den Text des Buches schrieb sein Jugendfreund Victor-Aimé Huber, der in Paris für das Stuttgarter Verlagshaus Cotta als Korrespondent tätig war. Huber wertete Notizen aus, die Rugendas in Brasilien gemacht hatte.

Die »Voyage pittoresque dans le Brésil« ist untergliedert in: I »Paysages«, II »Portraits et Costumes«, III »Mœurs et usages des indiens« mit Unterabteilungen »Vie des Européens« und »Européens à Bahia et à Pernambuco«, IV »Mœurs et usages des nègres«. Dreißig lithographierte Tafeln zeigen Landschaften – Meer, Strände, Gebirgs-, Fluß- und Urwaldregionen. Rugendas betonte: »Den interessantesten Theil der brasilianischen Landschaftscharaktere bilden unstreitig die Urwälder, welche den größten Theil der Ostküste und die Ufer einiger großer Flüsse im Innern des Landes bedecken; [...].«<sup>7</sup> Immer sind typische Gewächse im Vordergrund der Bilder deutlich herausgestellt. Als szenische Belebung wirken Reitertrupps, Eingeborene, Tänzer, beladene Boote oder Tiere wie Caimane, Vögel u.a.

Mit Humboldts Vorstellungen übereinstimmend, wollte Rugendas das physiognomisch Bedeutsame wiedergeben, Zusammenhänge in der Natur erfassen. Daher gehen seine Landschaftsansichten oft über den regionalen Eindruck hinaus. Es werden bestimmte Klimate veranschaulicht wie der tropische Regenwald mit der Ansicht vom »Rio Manqueritipa« [ 73 ]: Im Vordergrund des Bildes fällt ein hoher Baum mit Brettwurzeln auf, den die Würgefeige umstrickt. Von den Ästen, auf denen epiphytische Bromelien wuchern, hängen holzige Lianen und Tillandsien – ananasartige Gewächse – herab. Ein Fluß durchzieht den Urwald. An seinem vorderen Ufer wuchern Asplenium und Araceae, Sumpfpflanzen mit pfeilspitzenförmigen Blättern. Dichtes Bambusgebüsch, Cecropien, Euterpen und hohe, immergrüne Laubbäume, an deren Ästen der Webervogel seine Nester aufgehängt hat, bilden den Hintergrund. Doch auf einer Lichtung am Ufer stehen Flamingos, und diese Tierstaffage wurde von Forschern wie Wied und Martius sogleich heftig beanstandet. Der Prinz zu Wied schrieb:

»Der Wald ist schön gezeichnet und seine mannigfaltigen Gewächse versinnlichen die Reichhaltigkeit jener erhabenen Pflanzenschöpfung. Daß übrigens der Zeichner sich nicht genau an die Natur gehalten, sondern aus dem Kopf Zusammenstellungen gemacht habe, zeigen die Flamingos im Urwald, welche wohl von H. Rugendas, aber von dem nicht auf diesen Posten gestellt wurden. Es ist übel, warum sich Reisende dergleichen Ausschweifungen erlauben.«<sup>8</sup>

Die Darstellung eines Urwaldsumpfes am Rio Panahyba [ 82 ] macht deutlich, daß die kräftigsten Urwaldbäume hoch über die andere Vegetation hinauswachsen, um sich erst dann zu verzweigen. Palmen, Farne, Cecropien und Aronstabgewächse wuchern mit anderen Pflanzen zu undurchdringlichem Dickicht zusammen, das sich in das Wasser hineinzieht.

Das »Orgel«-Gebirge [ 81 ] wurde in der zeitgenössischen Reiseliteratur treffend beschrieben:

»Die Felsbildung am östlichen Abfall der Serra dos Orgãos, die derselben den Namen gab, ist höchst bizarr und wunderbar, und man glaubt wirklich eine Reihe absteigender Orgelpfeifen zu sehen. Dieser Abfall oder Abhang abgerechnet, bildet der Umriss des Gebirges eine sanft gewölbte, lange Linie.«<sup>9</sup>

Von Porto da Estrela aus begab sich Rugendas auf die Straße nach Minas Gerais. Im Hintergrund gefiel ihm die Serra dos Orgãos. Er empfahl jedem Maler, Porto da Estrela aufzusuchen. Dort treffe man Menschen aller Stände und aus allen Provinzen [ 79 ].

Rugendas hat sich mit der Physiognomie der Menschen, ihren Trachten, Sitten und Gebräuchen intensiv auseinandergesetzt. Die Indios habe man »mit Gewalt von einer gewissen Stufe der Zivilisation herabgestoßen« – auf »grausamste, blutigste Weise.« »[...] Die Portugiesen [haben] nichts gethan [...], als die Civilisation, welche sie bei den Eingeborenen vorfanden, zu zerstören und mit den Volksstämmen selbst auszurotten.«<sup>10</sup> Rugendas verurteilte die sogenannten »Vergeltungszüge« gegen die Indios. Den Portugiesen riet er, eine »weise und allmähliche Civilisation der Indier« anzustreben.

Es wird auf Bemalungen, Gesichts- und Körperschmuck, Hütten, Gerätschaften, Waffen, Feste, Tänze und Kämpfe eingegangen. Der Verfasser schildert den »Streit der Botokuden« mit Stangen, wie ihn schon Wied und Martius miterlebt hatten. Bestattungsrituale und vieles andere werden beschrieben und bildlich dokumentiert.

Im Stadtbild von Rio de Janeiro habe sich zwar viel Europäisches durchgesetzt. Dennoch finde ein Künstler auch dort noch Typisches »durch das bunte, lärmende Gewühl unter den niedern Volksklassen.«<sup>11</sup> »Brasilien und namentlich Rio de Janeiro, ist vielleicht der einzige, auf jeden Fall der günstigste Ort auf der ganzen Erde, wo dem Künstler eine unbeschränkte Auswahl der charakteristischen Physiognomien der verschiedenen Negerstämme möglich ist.«<sup>12</sup> An einem einzigen Ort gewinne man gleichsam einen Überblick über die Bevölkerung von Afrika.

#### Die »Voyage pittoresque dans le Brésil« im Urteil der Zeitgenossen

Humboldt lobte, daß Rugendas mit seinem brasilianischen Tafelwerk einen wichtigen Beitrag zur Landes- und Völkerkunde, zur Geographie und Geschichte Brasiliens geleistet habe:

»Ich bin so glücklich gewesen, hier in Paris zuerst das große Talent zu rühmen, das Sie in Auffassung des physiognomischen Theiles der Landschaft besitzen [...], die Ausführung des Werkes macht es zu dem ersten, das über Tropennatur erschienen ist.«<sup>13</sup>

Als er dem Künstler später eine Empfehlung für den Gobernador von Quito schrieb, stellte er unseren Maler als Verfasser »d'un célèbre



*Voyage Pittoresque dans le Brésil* vor. In französischen Zeitungen wie »*Journal des Débats*«, »*Courrier Français*« und »*Le Temps*« wurde das Reise-  
werk von Rugendas gewürdigt. Der bekannte Elsässer Bildtapeten-  
Fabrikant Zuber druckte 1829 als Gegenstück zu einem schon 1804/05  
hergestellten »papier panoramique« mit Illustrationen zur Reise von  
Kapitän Cook nun »*Les vues du Brésil*«, die aus dreißig Bahnen bestan-  
den, auf die sechs Ansichten aus der »*Voyage pittoresque*« von Rugen-  
das übertragen waren. Die Porzellanmanufaktur von Sèvres wählte  
Motive aus, um sieben Teller eines »Service forestier« zu verzieren, das  
zwischen 1834 und 1837, mit Ergänzungen bis 1841, angefertigt wur-  
de. Das Urwaldbild vom Rio Manqueritipa war ebenso dabei wie die  
indianischen Staffagefiguren, die im Tropenwald des Grafen Clarac  
auf einem umgefallenen Baumstamm einen Fluß überqueren.

Huber schrieb in »*Schorn's Kunstblatt*«, daß niemand Rugendas »in der  
characteristischen, naturgetreuen und zugleich künstlerischen, ästhetischen Dar-  
stellung der Pflanzen-, Thier- und Menschenwelt fremder, zunächst tropischer  
Länder irgend gleichzustellen sei.«<sup>14</sup>

Es wurden aber auch kritische Anmerkungen laut. So berichtete Mar-  
tius dem Prinzen zu Wied: »Von dem Werke des Herrn Rugendas habe ich  
mehreres gesehen. Es empfiehlt sich allerdings durch künstlerische Auffassung  
und jenen angenehmen Vortrag, welcher alle französischen Lithographien aus-  
zeichnet. Übrigens ist wohl zu merken, daß die meisten dieser Darstellungen  
erst in Europa zusammengesetzt worden sind.«<sup>15</sup>

Einige Monate später äußerte sich Martius erneut:

»Von den Rugendas'schen Zeichnungen habe ich das erste Heft gesehen. Es  
scheint mir mehr Geschmack als Wahrheit darin zu seyn. So z.B. kommen im  
Urwald afrikanische Vögel vor, u. in einer Berggegend stehen Araucarien  
neben Palmen. H. Rugendas weiß übrigens auch zur Noth einen gleißnerischen  
Text aus dem seiner Vorgänger zusammenzustoppeln, ohne derselben zu  
erwähnen.«<sup>16</sup>

70\* Tropischer Regenwald. 1824  
Feder und Tusche auf Papier:  
34,6 cm x 44,5 cm  
Sign.u.dat.u.l.: »M.Rugendas fec. 1824«  
Kunstsammlungen der Stadt Augsburg  
[Abb.: Diener 1997: 79]

Die Kritik war für einige Bilder zutreffend. Doch den Künstler traf  
dafür keine Verantwortung. Seine Originalzeichnung aus Brasilien  
von Rio Manqueritipa liefert den Beweis dafür, daß die Flamingos  
in der Lithographie von fremder Hand hinzugefügt worden sind  
[ 70, 73 ]. Auch mit anderen landesuntypischen Details wird es sich so  
verhalten. In Paris, dem Zentrum für die Gestaltung kunstvoller Tafel-  
werke, waren die besten Zeichner und Lithographen mit der Bearbei-  
tung solcher Abbildungen befaßt. Die gleichen Künstlernamen ste-  
hen unter exotischen Motiven aus aller Herren Länder. Es konnte  
nicht ausbleiben, daß Interpretationen einer Veröffentlichung in eine  
andere einfließen. Für das Werk von Rugendas arbeitete Sabatier, der  
auch Vorlagen von Isabey umzeichnete. Er illustrierte Reisewerke über  
Frankreich und Spanien, darunter die »*Souvenirs de Grenade et de  
l'Alhambra*«. An der bildlichen Ausgestaltung des letztgenannten  
Werkes war auch Bichebois beteiligt, der auf Landschaften, Stadt- und  
Architekturansichten spezialisiert war und nun auch für Rugendas  
tätig wurde. Villeneuve – Landschaftsmaler und Lithograph – illu-  
strierte Reisewerke über Italien, wobei ihm Veduten mit Volksstaffage  
am meisten lagen. Der Schlachten- und Historienmaler Victor Adam  
zeichnete Figuren für mehrere Tafeln der »*Voyage pittoresque dans le  
Brésil*«. Zwinger, der auch Figurenmaler an der Porzellanmanufaktur  
von Sèvres war, haben wir die »*Costumes de San Paulo*« [ 93 ], »*Costumes  
de Babia*« [ 95 ] und den unvergleichlichen »*Capitão do Matto*« [ 91 ] zu  
verdanken. Joly hat als Landschaftsmaler viele Reisebeschreibungen  
illustriert. Er ist für die Flamingos im brasilianischen Urwaldbild ver-  
antwortlich. Die Domäne von Leborn waren Porträts, Tierbilder und  
Genreszenen. Für das Werk von Rugendas lieferte er lebensvolle Rei-  
terszenen. Vigneron hatte als Schüler von Jean-Antoine Gros die litho-  
graphische Technik auf höchstem Niveau kultiviert. Da er darüber  
hinaus auch ein brillanter Bildnismaler war, hatte der Verlag ihm die  
Kopfstudien der Eingeborenen und Schwarzen übertragen; Isidore-  
Laurent Deroy hat dabei mitgeholfen. Auch die Indianerporträts wur-  
den massiv kritisiert.

Maximilian zu Wied schrieb am 27. Februar 1836 an den Schweizer  
Zoologen Heinrich Rudolf Schinz: »Rugendas Werk über Brasilien ist  
jetzt vollendet, ich lasse es jetzt binden. Der Theil über die Indianer ist bei wei-  
tem der schlechteste, größtentheils Erfindung, und die Portraits wenig charac-  
teristisch. Seine Indier auf den Scenenblättern haben sämtlich ein dickes paus-  
bäckiges Gesicht, welches in der Natur nicht vorkommt, kurz dieses Werk  
verdient eine Recension, da Vieles darin sehr gut ist, also von dem Schlechten  
getrennt werden sollte.«<sup>17</sup>

Auf elf Seiten hat der Prinz dann seine Beurteilung nach Abteilungen  
festgehalten. Daß die Flamingos im Urwald dabei ein Kritikpunkt

waren, wurde bereits a.a.O. festgehalten. Die Ansicht der »Praya Rodriguez« [ 72 ] lobte Wied demgegenüber als »schönes, charakteristisches Blatt, welches eine Idee einer brasilianischen Küstenansicht gibt.« Die »Serra do Ouro Branco« [ 74 ] war für Prinz Maximilian eine »interessante Ansicht der Provinz Minas.« In der »Landschaft am Rio das Velhas« [ 75 ] war nach Wieds Kenntnis ein Viehtreiber »etwas zu elegant costümiert, solche schönen Pferde reiten sie auch selten.«<sup>18</sup>

Gegen die von Rugendas abgebildeten Botokuden hatte Wied als Fachautorität die stärksten Vorbehalte:

»Wo der Zeichner seiner Originale seine Botokuden hergenommen hat, weiß ich nicht. Sie sind aber auf jeden Fall verschieden von denjenigen Horden, welche ich besuchte, da sie an mehreren Stellen tätowiert sind, auch scheinen sie nicht mehr in dem gänzlichen Zustande der Robheit, da die Frau eine Schürze trägt. Dabei fehlen bei einigen die Holzpflocke in Lippe und Ohr, auch haben sie die Haare wachsen lassen, welches beides unter den von mir besuchten Stämmen nie vorkommt. Herr Rugendas würde wohl gethan haben anzugeben, wo sich die Originale zu diesen Botocuden befinden, sonst dürfte mancher Reisende an seiner Genauigkeit zweifeln. Die Gesichtsbildungen auf diesem Blatt scheinen mir weniger charakteristisch als auf einigen anderen dieses Werkes.«

»Pl.2 enthält charakteristische Botocuden-Physiognomien, allein Bart habe ich nie an diesem Stamm gefunden, da sie ihn sogleich ausreißen, wohl aber bei den Puris.«<sup>19</sup>

Auch an der Tafel, die den »Tanz der Puris« [ 104 ] zeigt, hatte Maximilian einiges auszusetzen:

»Dieses Blatt paßt nicht vollkommen auf die von mir besuchten Purys, welche sämtlich Halsschnüre und die Messer auf dem Rücken tragen. Auch sind die Physiognomien nicht treu; alle zu pausbäckig, und die Gesichter einander zu ähnlich, die Haare anders verschnitten. Hinter dem schlafenden Europäer erblickt man einen Palmbaum mit schuppigem Stamm, der mir in Brasilien] nicht vorgekommen.«<sup>20</sup>

In seiner 1839–1841 herausgegebenen »Reise in das innere Nord-America« faßte der Prinz zu Wied sein Urteil noch einmal zusammen:

»Zwar haben wir über das an Naturschönheiten so reiche Brasilien ein Werk von Rugendas erhalten, welches uns eine Idee seiner Landschaften giebt, das aber in vieler Hinsicht mangelhaft ist, besonders was die Darstellungen der Urvölker betrifft. Die Scenen der Portugiesen und Neger geben eine richtige Idee des Lebens der eingewanderten brasilianischen Bevölkerung; allein die Indianer haben meistens nicht den Character der Wahrheit, sind grösstentheils aus der Imagination unrichtig zusammen gestellt und haben daher durchaus keinen wissenschaftlichen Werth. Hier ist für alle Indianer nur eine pausbäckige Physiognomie angenommen, die in der Natur nicht existirt, Soldaten mit Bajonetten liefern den Eingeborenen ein aus der Idee zusammengesetztes

Gefecht, und der Flamingo ist in den Urwald verpflanzt, wo ihn die Natur nimmer hinsetzte u.s.w.«<sup>21</sup>

Lob spendete er den Darstellungen der Schwarzen und auch der europäischen Bevölkerung. Er sprach von »anschaulichen Abbildungen« der Negersklaven.<sup>22</sup> Der künstlerische und informative Wert des Konvoluts war ungeachtet aller Beanstandungen überdurchschnittlich hoch. Um das Werk auch dem deutschsprachigen Publikum zugänglich zu machen, entschloß sich J. Brodtmanns »Lithographische Kunst-Anstalt« 1836 zur Herausgabe einer verkleinerten Ausgabe der »Voyage pittoresque« mit 40 Illustrationen unter dem Titel »Das Merkwürdigste aus der malerischen Reise in Brasilien.«

71      Rugendas, Johann Moritz:  
Das Merkwürdigste aus der  
malerischen Reise in Brasilien.  
Schaffhausen [J. Brodtmann] 1836

Noch zwanzig Jahre nach Erscheinen der »Voyage pittoresque« lobte Hermann Burmeister, der als Naturforscher in Südamerika gezeichnet und aquarelliert hat, in seiner »Reise nach Brasilien«, daß Rugendas in der »Voyage pittoresque« zum ersten Male naturgetreue Darstellungen brasilianischer Verhältnisse in künstlerischer Ausführung angenehm wiedergegeben habe. Er empfahl seinen Lesern das »schätzbare Werk« als »treue Illustration«.<sup>23</sup> In Brasilien gilt die »Voyage pittoresque« von Rugendas als das wichtigste und schönste Werk, in dem sich dieses Land für das 19. Jahrhundert charakteristisch vergegenwärtigt findet.

Rugendas, Johann Moritz:  
Voyage pittoresque dans le Brésil.  
Slg. von 70 lithographierten Tafeln.  
Paris [Engelmann & Co] 1827–1835



- 
- |  |   |
|--|---|
| <p>72* »Praya Rodriguez. Près de Rio de Janeiro«<br/>u.l.: »Villeneuve del. fig. par V. Adam«<br/>u.: »dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »Lith. de Engelmann<br/>Rue Louis-le-Grand«<br/>Bild: 25,5 cm x 33,5 cm<br/>[Abtlg. I, Tafel 1]</p> <p>73* »Forêt vierge près Manqueritipa dans<br/>la province de Rio de Janeiro«<br/>u.l.: »A. Joly del.«<br/>u.r.: »Lith. de Engelmann<br/>Rue Louis-le-Grand No.27 à Paris«<br/>u.: »dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>Bild: 28,0 cm x 35,5 cm<br/>[Abtlg. I, Tafel 3]</p> <p>74 »Serra Ouro-Branco dans la province<br/>de Minas Geraës«<br/>u.l.: »Bichebois del. fig. par. V. Adam«<br/>u.r.: »Lith. de Engelmann Rue<br/>Louis-le-Grand No.27 à Paris«<br/>u.: »dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>Bild: 25,5 cm x 33,5 cm<br/>[Abtlg. I, Tafel 4]</p> <p>75* »Campos sur les bords du Rio das Velhas«<br/>u.l.: »Bonington del. fig. par V. Adam«<br/>u.r.: »Lith. de Engelmann Rue<br/>Louis-le-Grand No. 27 á Paris«<br/>u.: »dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>Bild: 24,2 cm x 34,2 cm<br/>[Abtlg. I, Tafel 5]</p> <p>76 »Vue de Rio-Janeiro, prise de la Rade«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »Sabatier del.«<br/>u.: »Lith. de Engelmann<br/>rue du Faub. Montmartre No. 6«<br/>Bild: 25,5 cm x 40,0 cm<br/>[Abtlg. I, Tafel 7]</p> | <p>72 »Vue de Rio-Janeiro, prise près de l'Eglise<br/>de Notre-Dame de la Gloire«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »Bichebois del. fig. par V. Adam«<br/>u.: »Lith. de Engelmann,<br/>rue faub. Montmartre No. 6«<br/>Bild: 24,0 cm x 32,0 cm<br/>[Abtlg. I, Tafel 9]</p> <p>78 »Bota-Fogo«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »Sabatier del.«<br/>u.: »Lith. de Engelmann,<br/>rue du faub. Montmartre No. 6«<br/>Bild: 22,5 cm x 33,5 cm<br/>[Abtlg. I, Tafel 11]</p> <p>79 »Porto do Estrella«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »V. Adam del.«<br/>u.: »Lith. de Engelmann«<br/>Bild: 33,5 cm x 25,2 cm<br/>[Abtlg. I, Tafel 13]</p> <p>80 »Mandiocca«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »Bichebois del.« u.:<br/>»Lith. de Engelmann, rue<br/>du faub. Montmartre No. 6«<br/>Bild: 25,3 cm x 30,5 cm<br/>[Abtlg. I, Tafel 14]</p> <p>81 »Serra das Orguas«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »Rugendas et Joly«<br/>u.: »Lith. de Engelmann,<br/>rue du faub. Montmartre No. 6«<br/>Bild: 22,5 cm x 29,5 cm<br/>[Abtlg. I, Tafel 15]</p> |
|--|---|
-

- 
- |  |   |
|--|---|
| <p>82 »Rio Panahyba«<br/>u.l.: »Rugendas del.«<br/>u.r.: »Lith. de Engelmann«<br/>u.: »dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>Bild: 27,0 cm x 33,0 cm<br/>[Abtlg. I, Tafel 16]</p> <p>83 »Famille indienne. Botocudos«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »Lith. par V.Adam«<br/>u.: »Lith. de Engelmann,<br/>rue Louis-le-Grand No. 27 à Paris«<br/>Bild: 27,8 cm x 22,8 cm<br/>[Abtlg. II, Tafel 1]</p> <p>84 »Botocudos«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »Lithé. par Vigneron«<br/>u.: »Lith. de Engelmann,<br/>rue Louis-le-Grand No. 27 à Paris«<br/>Bild: 36,0 cm x 29,5 cm<br/>[Abtlg. II, Tafel 2]</p> <p>85* »Machacari«-»Camacan«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »Lith. par Maurin«<br/>u.: »Lith. de Engelmann, rue<br/>Louis-le Grand No. 27 à Paris«<br/>Bild: 35,0 cm x 29,0 cm<br/>[Abtlg. II, Tafel 3]</p> <p>86 »Puri«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »Lithé. par Maurin«<br/>u.: »Lith. de Engelmann,<br/>rue Louis-le-Grand No. 27 à Paris«<br/>Bild: 35,5 cm x 28,5 cm<br/>[Abtlg. II, Tafel 4]</p> | <p>87 »Coroatos«-»Coropos«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »Lithé. par Maurin«<br/>u.: »Lith. de Engelmann,<br/>rue Louis-le-Grand No. 27 à Paris«<br/>Bild: 35,5 cm x 28,5 cm<br/>[Abtlg. II, Tafel 5]</p> <p>88 »Nègre &amp; Nègresse dans une plantation«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »Lith. par Zwinger«<br/>u.: »Lith. de Engelmann<br/>rue du Faub. Montmartre, No. 6«<br/>Bild: 27,5 cm x 22,4 cm<br/>[Abtlg. II, Tafel 6]</p> <p>89 »Nègre &amp; Nègresse de Bahia«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. Rugendas«<br/>u.r.: »Lith. par Maurin«<br/>u.: »Lith. de Engelmann rue du<br/>Faub. Montmartre No. 6«<br/>Bild: 29,0 cm x 24,0 cm<br/>[Abtlg. II, Tafel 8]</p> <p>90 »Benguela«-»Congo«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »Lithé. par Vigneron«<br/>u.: »Lith. de Engelmann rue du Faub.<br/>Montmartre No. 6 à Paris«<br/>Bild: 34,5 cm x 29,5 cm<br/>[Abtlg. II, Tafel 9]</p> <p>91* »Capitão do Matto«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »Lith. par Zwinger«<br/>u.: »Lith. de Engelmann rue<br/>du F. Montmartre No. 6«<br/>Bild: 36,5 cm x 27,5 cm<br/>[Abtlg. II, Tafel 15]</p> |
|--|---|
-

- 
- |   |  |
|---|--|
| <p>92 »Costumes de Rio Janeiro«<br/>u.l.: »Dessiné d'après nature par Rugendas«<br/>u.r.: »Lith. par Maurin«<br/>u.: »Lith. de Engelmann«<br/>Bild: 27,0 cm x 22,0 cm<br/>[Abtlg. II, Tafel 16]</p> <p>93 »Costumes de San Paulo«<br/>u.l.: »Dessiné d'après nature par Rugendas«<br/>u.r.: »Lith. par Zwinger«<br/>u.: »Lith. de Engelmann«<br/>Bild: 34,5 cm x 26,0 cm<br/>[Abtlg. II, Tafel 17]</p> <p>94 »Habitans de Goyaz«<br/>u.l.: »Dessiné d'après nature par Rugendas«<br/>u.r.: »Leborne del.«<br/>u.: »Lith. de Engelmann«<br/>Bild: 23,0 cm x 33,0 cm<br/>[Abtlg. II, Tafel 19]</p> <p>95* »Costumes de Bahia«<br/>u.l.: »Dessiné d'après nature par Rugendas«<br/>u.r.: »Lith. par Zwinger«<br/>u.: »Lith. de Engelmann«<br/>Bild: 33,5 cm x 26,0 cm<br/>[Abtlg. II, Tafel 20]</p> <p>96* »Enterrement«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »V. Adam et Lecamus«<br/>u.: »Lith. de Engelmann, rue du<br/>Faub. Montmartre No. 6«<br/>Bild: 21,5 cm x 28,0 cm<br/>[Abtlg. III, Tafel 8]</p> <p>97 »Indiens dans une plantation«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »Lith. par V. Adam«<br/>u.: »Lith. de Engelmann<br/>rue du Faub. Montmartre No. 6«<br/>Bild: 22,5 cm x 30,5 cm<br/>[Abtlg. III, Tafel 9]</p> | <p>98 »Aldea des Tapuyos«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »Lith. par V. Adam et Lecamus«<br/>u.: »Lith. de Engelmann. Rue du Faub.<br/>Montmartre No. 6, à Paris«<br/>Bild: 22,5 cm x 28,0 cm<br/>[Abtlg. III, Tafel 10]</p> <p>99 »Vues prise devant l'église de<br/>San-Bendo à Rio Janeiro«<br/>u.l.: »V. Adam delt.«<br/>u.r.: »Lith. de Engelmann«<br/>u.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>Bild: 20,5 cm x 31,0 cm<br/>[Abtlg. III, Tafel 12]</p> <p>100 »Rue droite à Rio Janeiro«<br/>u.l.: »V. Adam delt.«<br/>u.r.: »Lith. de Engelmann«<br/>u.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>Bild: 21,0 cm x 29,5 cm<br/>[Abtlg. III, Tafel 13]</p> <p>101 »Rencontre d'indiens, avec<br/>des voyageurs européens«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »Rugendas del.«<br/>u.: »Lith. de Engelmann, rue<br/>Louis-le-Grand No. 27 à Paris«<br/>Bild: 21,3 cm x 28,1 cm<br/>[Abtlg. III, Tafel 1]</p> <p>102 »Indiens dans leur cabane«<br/>u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«<br/>u.r.: »V. Adam del.«<br/>u.: »Lith. de Engelmann, rue<br/>Louis-le-Grand No. 27 à Paris«<br/>Bild: 21,0 cm x 26,0 cm<br/>[Abtlg. III, Tafel 2]</p> |
|---|--|
-

- 103 »Chasse au tigre«  
u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«  
u.r.: »V. Adam delt.«  
u.: »Lith. de Engelmann, rue  
Louis-le-Grand No. 27 à Paris«  
Bild: 20,5 cm x 26,5 cm  
[Abtlg. III, Tafel 3]
- 104 »Danse des Purys«  
u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«  
u.r.: »Lith. par V. Adam et Lecamus«  
u.: »Lith. de Engelmann, rue du  
Faub. Montmartre No. 6 à Paris«  
Bild: 21,5 cm x 28,0 cm  
[Abtlg. III, Tafel 6]
- 105 »Nègres a fond de calle«  
u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«  
u.r.: »Deroi del.«  
u.: »Lith. de Engelmann, rue  
du Faub. Montmartre No. 6 à Paris«  
Bild: 15,4 cm x 25,3 cm  
[Abtlg. IV, Tafel 1]
- 106 »Marché aux nègres«  
u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«  
u.r.: »Deroi del.«  
u.: »Lith. de Engelmann, rue du  
Faub. Montmartre No. 6 à Paris«  
Bild: 19,0 cm x 28,1 cm  
[Abtlg. IV, Tafel 3]
- 107 »Habitation de nègres«  
u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«  
u.r.: »Deroi del.«  
u.: »Lith. de Engelmann rue  
du Faub. Montmartre No. 6 à Paris«  
Bild: 17,2 cm x 25,5 cm  
[Abtlg. IV, Tafel 5]

- 108 »Defrichement d'une Forêt«  
u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«  
u.r.: »Deroi del.«  
u.: »Lith. de Engelmann, rue  
du faub. Montmartre No. 6 à Paris«  
Bild: 21,5 cm x 28,5 cm  
[Abtlg. IV, Tafel 6]
- 109\* »Recolte du Cafe«  
u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«  
u.r.: »Deroi del.«  
u.: »Lith. de Engelmann, rue  
du faub. Montmartre No. 6 à Paris«  
Bild: 24,5 cm x 31,0 cm  
[Abtlg. IV, Tafel 8]
- 110\* »Porteurs d'eau«  
u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«  
u.r.: »Lithog. par Deroi«  
u.: »Lith. de Engelmann«  
Bild: 19,0 cm x 27,3 cm  
[Abtlg. IV, Tafel 14]
- 111\* »Punitions publiques sur la Place Ste. Anne«  
u.l.: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas«  
u.r.: »Lithog. par Deroi«  
u.: »Lith. de Engelmann«  
Bild: 22,5 cm x 30,5 cm  
[Abtlg. IV, Tafel 15]

*Brasiliendarstellungen in Italien (1828–1830) und Frankreich (1831)  
Vorbereitungen zur zweiten Amerikareise*

Im März 1828 hatte Rugendas in Augsburg noch an einem Urwald-  
bild gearbeitet und Humboldt darüber berichtet. Dann erfüllte er sich  
mit dem Honorar, das er für die »*Voyage pittoresque dans le Brésil*« erhal-  
ten hatte, seinen Jugendtraum. Er ging für etwa anderthalb Jahre nach  
Italien. Über Pisa und Florenz kam er nach Rom. Von dort zog er wei-  
ter nach Neapel. Rugendas bestieg den Vesuv und ließ sich nach Sizi-  
lien übersetzen. Er besichtigte antike Ruinenstätten und erforschte die  
Landschaft um den Vulkan Ätna. Im Dezember 1828 war er wieder in  
Rom. Dort hatte er wohl Gelegenheit, eine Ausstellung mit Bildern

von William Turner zu sehen. Die Malweise des Engländers, die mit der tradierten Kunstauffassung brach, wurde damals von den meisten deutschen Künstlern abgelehnt. Rugendas hatte zu diesem sehr konservativen Kreis ohnehin keine Kontakte. Nur in August Riedel, seinem Münchner Künstlerfreund, fand er einen gleichgesinnten Landsmann. Von Turners Werk hat sich damals auch Karl Blechen in der Ewigen Stadt inspirieren lassen. Rugendas hatte sich französischen Künstlern angeschlossen, die im Stil von Corot schon Ölskizzen vor der Natur malten. Ihre Darstellungstechnik sollte er später in Mexiko übernehmen. In Italien wollte er Kollegen zu Reisen in unterschiedliche Länder anregen, um Studien aus allen Hemisphären zusammenzubringen. Doch sein Plan fand keine Resonanz. Rugendas flüchtete nun in die Vergangenheit. Im Winter 1828 zeichnete er in Rom eine »Brasilianische Landschaft. Hohlweg mit dickem Gebölz, Lianen und großen Farnkräutern«. Das Blatt wurde von Carl Friedrich von Rumohr, dem Kunstschriftsteller und -sammler erworben.<sup>24</sup> Nach dem Vorbild der Lithographie, die er gleich nach der Rückkehr aus Brasilien in Paris bei Engelmann und Rittner herausgegeben hatte, malte Rugendas nun Urwaldbilder. Das Blatt hatte er wohl nach Italien mitgenommen.

- 112\* »Forêt du Brésil«  
Lithographie  
Bez.u.l.: »Dessiné d'après nature et lithographié par Maurice Rugendas«  
u.r.: »Publié par Rittner, Editeur à Paris Boulevard Montmartre No.12«  
u.: »Lith. de Engelmann, rue du faub. Montmartre No. 6«  
Blatt: 70,5 cm x 52,5 cm;  
Bild ohne Schrift: 60,0 cm x 47,5 cm  
Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Lübeck  
[Abb.: Carneiro 1979: 190, Teuscher 1998: 249, O olhar distante: 163]

- 113\* Brasilianischer Urwald mit Figurengruppe  
Öl auf Leinwand:  
62,5 cm x 49,5 cm  
Sign.u.dat.: »MR 1830«  
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten  
Berlin-Brandenburg [GK I 1271]  
[Abb.: Diener 1997: 80]  
[Zweitfassung: 63,0 cm x 50,0 cm  
Privatbesitz, Brasilien]

Links am unteren Bildrand führt ein kleiner Flußarm in das dichte Pflanzenareal. Das Wasser wird von einem Baumstamm überbrückt, an dem einige Indianer verweilen. Durch das sanft geführte Licht werden sie in den Blickpunkt gerückt. Die winzige Staffagegruppe suggeriert dem Betrachter das Mächtige des Tropenwaldes. Die für den Regenwald charakteristischen Pflanzen sind individualisiert und sehr malerisch wiedergegeben. Die weit auseinander gegabelten Äste eines hohen Urwaldbaumes sind mit Epiphyten überwuchert. Holzige Lianen hängen herab. Rotblau gefiederte Araras sitzen in den hohen Zweigen und geben der Darstellung zusätzlich farbigen Reiz. Treffend beschrieb Prinz Adalbert von Preußen eine Naturszene, die mit diesem Pflanzenbild korrespondieren könnte:

»Da leuchtet plötzlich mitten in dem dunklen Laube die fußhohe, feuerfarbene Blütze einer Tillandsie [...] auf [...]. Da, wo kleinere Aeste sich von größern abzweigen, [...] pflegen die Tillandsien sich gern einzunisten, und oft colossal, gleich einer mannhohen Aloë, schauen sie von dieser schwindelnden Höhe, sich voll Grazie niederbeugend, auf den Wanderer hinab.« Er schwärmte von den Lianen »[...] vergeblich wirst Du Dich bestreben, Dir alle die unzähligen bizarren, an's Fabelhafte streifenden Verschlingungen auszumalen, in denen sie sich uns zeigen. Oft kommen sie wie gerade Stangen herab, und sind in die Erde gewachsen, so daß man sie bei ihrer Stärke selbst für Bäume halten könnte; oft bilden sie große Schleifen und Ringe von 10 bis 20 Fuß Durchmesser, oder schlingen sich so umeinander, daß sie mit Ankertauen wirklich zu verwechseln wären.«<sup>25</sup>

114\* Urwaldbaum mit Brettwurzeln  
 Öl auf Leinwand:  
 46,5 cm x 38,5 cm  
 Sign.u.dat.: »MR 1830«  
 Stiftung Preußische Schlösser und Gärten  
 Berlin-Brandenburg [GK I 4341]  
 [Abb.:Carneiro 1979: 187, Diener 1997: 22]

Das mächtige Wurzelwerk – beige bis goldocker abgetönt – nimmt fast die Hälfte des unteren Bildraumes ein. Zwei indianische Staffagefiguren verdeutlichen die gewaltigen Ausmaße. Poröses Astwerk gabelt sich dekorativ, Lianen fallen herab. Epiphyten wuchern im Schatten des immergrünen, nuancenreich schillernden Laubes.

Einen Baustamm ähnlichen Ausmaßes, ebenfalls mit Gewächsen besetzt und mit dicken Lianten dekoriert, nahm Rugendas damals noch für ein anderes Gemälde als Kulisse für eine Jagdszene. Eingeborene, theatralisch gestikulierend, schießen mit Pfeil und Bogen auf eine »Unze«, den amerikanischen Tiger.

Als Rugendas in Rom davon erfuhr, daß Humboldt eine Forschungs-expedition durch Rußland vorbereitete, bot er seine Dienste als wissenschaftlicher Zeichner an. Doch Humboldt lehnte ab. Rugendas sei für die Tropen prädestiniert. Er solle sich nach Mexiko, Kolumbien, Peru, Ekuador begeben. Schinkel, der in Italien mit dem Maler zusammentraf, übergab ihm dort einen Brief von Humboldt, der wohl Anfang Juli 1830 geschrieben war. Humboldt ließ darin detaillierte Anregungen für tropische Landschaftsbilder übermitteln:

»[...] u. sagen Sie Rugendas, [...] er solle ja die baumartigen Farrenkräuter noch einmal malen, [...]; er solle ja [...] neben wirklichen Landschaften reizenden Gegenden, Schneeberge in contrastirteren Gruppen (Zusammenwachsen in Wäldern), einzelne Gruppen einer und derselben Pflanzenart malen verschiedenen Alters, filices; Fächerpalmen; Palmen mit gefiederten Blättern; Bambusen; cylindrischer Cactus; rothblühende Mimosen, Inga (die Abtheilung mit großen Blättern); ganz fingerblättrige baumartige Malvaceen, besonders den arbol de las Manitas (Cheirantodendron) in Toluca; den berühmten Ahahuete von Atlisco (ein tausendjähriger Cupressus disticha) bei Mexico; das Wachsen der schönblühenden Orchisarten auf Baumstämmen, wenn sie wie runde Nester im Innern mit Moos, bilden, um welche moosigte Scheiben der Wurzel-Zwiebeln des Dendrobium umherstehen; einige umgefallene Feigen oder Caboba (Mahagony Stamm) ganz mit Orchideen, Banisterien und Baubinien (Schlingpflanzen) besetzt; andere 20–30 Fuß hohe Grä-

ser von Bambusa Nastus, verschiedene foliis distichis. Studien von Pothos u. Dracontium; ein Stamm von Crescentia Cujete mit Früchten beladen, die aus dem Stamm hervorbrechen; ein blühender Theobroma Cacao, der Blüthen aus den Wurzeln treibt; die Pfahl und Bretterartigen 4 Fuß hohen Wurzelauwüchse des Cupressus disticha; Studien von Felsen mit Seetang (fucus) bewachsen; blaue Nymphaen im Wasser, Gustavia (Pirigara) und Lecythis blühend; Aussicht von oben (von einem Berg herab) auf einen Tropen Wald, so daß man bloß die blühenden Laubbäume sieht, über welche sich die nackten Palmenstämme wie ein Säulengang erheben, ein Wald über einem Walde; Unterschiede der Physiognomien von Pisang- und Heliconium-Gebüsch – lauter pittoreske Gegenstände, die aber erst rechte Wichtigkeit erlangen, wenn man sie absichtlich isolirt darstellt.«<sup>26</sup>

Diese Anregungen sollten später in Paris ihren fruchtbaren Niederschlag finden. Denn schon im Sommer 1830 kehrte Rugendas aus Italien nach Deutschland zurück. Er ging nach München und von dort auch nach Göttingen. Hier besuchte er Professor Blumenbach, der sich darüber freute, daß er von Rugendas – gleich nach dessen Rückkehr aus Italien – ein »herrliches, großes, lithographiertes Blatt, die mablerische Einsicht in einen Bras. Urwald«<sup>27</sup> erhalten hatte.

Das war die a.a.O. [ 112 ] erwähnte Lithographie. Blumenbach, der frühe Lehrer von Humboldt und Maximilian zu Wied, hat Forschern und Reisenden fördernd und beratend zur Seite gestanden. Für Rugendas konnte er wohl nichts tun. In Berlin war der Maler erfolgreicher. Dort vermittelte Humboldt eine Audienz beim König. Rugendas durfte seine Arbeiten zeigen. Er hatte für diesen Anlaß Urwaldbilder ausgewählt, die Anklang fanden. In London bemühte sich der Maler noch vergeblich um finanzielle Unterstützung für eine zweite Amerikareise. Auch in Paris hatte er in dieser Angelegenheit keinen Erfolg. Hier fand er noch Zeit zum Malen.

Wahrscheinlich ist damals ein Genrebild entstanden, das sehr an eine Lithographie aus der »Voyage pittoresque dans le Brésil« – eine Kostümstudie aus dem Staate Bahia [ 89 ] – erinnert.

115 Brasilianisches Paar  
 vor tropischer Landschaftskulisse  
 Öl auf Leinwand: 39,0 cm x 45,0 cm  
 Fürst Thurn und Taxis, Regensburg  
 [Inv. Nr. St.E.7825]  
 [Vgl.: Staudinger 1990: Abb. Nr. 126]



Das afrobrazilianische Paar verweilt auf einem Felssockel vor malerischer Kulisse – einem hochaufragenden Felsen und bewaldeten Hügeln im rötlichgelb abgetönten Hintergrund. Der Mann, der auf einem Stein sitzt, hält ein Gewehr im rechten Arm. Er reicht der sehr dekorativ gekleideten Frau neben ihm eine Orange. Am Boden liegt die Jagdbeute – ein Papagei, ein kleiner Vogel und ein Affe. Kandelaberkakteen und Agaven, die auf der felsigen Anhöhe im Vordergrund gedeihen, verweisen auf die Trockenheit des Terrains.

In Paris hat Rugendas auch Urwaldbilder gemalt. Humboldts Anregungen mögen dazu beigetragen haben. Den wild wuchernden Pflanzenschungel stilisierte der Maler nun um – zu einem tropischen Arkadien. In seiner »Malerischen Reise in Brasilien« hatte er auf die Schwierigkeit einer solchen Aufgabe hingewiesen:

*»Der Künstler sucht in diesen oft undurchdringlichen Waldungen, wo der Blick selten weiter als einige Schritte reicht, vergebens einen Punkt, der ihm einen Ueberblick oder eine Ansicht darböte, und zugleich erlauben ihm die Gränzen und Geseze seiner Kunst nur bis zu einem gewissen Punkte die unendliche Mannigfaltigkeit in den Farben und Gestaltungen der ihn dicht umschließenden Vegetation wiederzugeben.«<sup>28</sup>*

Durch Humboldts Brief fühlte er sich wohl ermutigt, einen Überblick über die Natur im Großen zu geben und dabei »absichtlich isolirt« darzustellen.

- 116\* Ein brasilianischer Urwald.  
Eingeborene sind beschäftigt, ihr Mahl zu bereiten  
Öl auf Leinwand: 63,0 cm x 73,0 cm  
Fürst Thurn und Taxis, Regensburg  
[Inv. Nr. St.E.10665]  
Vgl. Staudinger 1990: Abb. Nr.124  
[Abb.: Carneiro 1979: 189, O olhar distante: 160]

Der Künstler blickte von erhöhtem Standort aus auf die Vegetation eines Urwaldrandgebietes, das eine Lichtung umschließt. Hohe Laubbäume, mit Epiphyten überzogen und mit Lianen besetzt, füllen die rechte Hälfte des Bildraumes aus. Die Gestaltung des Blattwerks weckt noch Reminiszenzen an die Ideallandschaft. Im Mittelgrund

steht – wie auf einer Theaterbühne – ein Unterschlupf aus Palmenblättern. Dort sind Indios damit beschäftigt, ihr Mahl zuzubereiten. In der rechten Hälfte des oberen Bildraumes glänzt der Horizont. Das rotgelbe Licht der aufgehenden Sonne überzieht die Tropenwald-idylle, wo Pflanzen wie in einem kunstvoll angelegten Garten nebeneinander wachsen.

- 117\* Brasilianischer Urwald  
Öl auf Leinwand: 90,0 cm x 74,0 cm  
Sign. u. dat. u.r.: »MR Paris 1831«  
Fürst Thurn und Taxis, Regensburg  
[Inv. Nr. St.E. 11326]  
Vgl. Staudinger 1990: Abb. Nr. 123  
[Abb.: Carneiro 1979: 188, O olhar distante: 161]

Die Bäume des Waldes sind von Epiphyten überwuchert. Das Unterholz wächst ineinander. Pfeilspitzenförmige Aronstabgewächse heben sich silhouettenhaft ab. Schildförmige Pothos- oder Calladiumpflanzen gedeihen am sumpfigen Wasser. Sie drängen in den Fluß hinein, der den Dschungel durchzieht. Bambusgebüsch säumt das Ufer. Eine malerische Vegetationsgruppe steht im Licht. Das saftige Grün der Blätter schillert in gelblichen Nuancen. Von den Laubbäumen mit typisierend erfaßtem Blätterwerk hängen holzige Lianen herab. Eine mit Pflanzen bewachsene Würgefeige umstrickt einen Baumstamm. Dazwischen gedeihen Palme und Cecropia. Im tiefen Schatten des Sumpfes wächst der Baumfarn, der feuchte, stockige Luft und versteckte Plätze im Dämmerlicht bevorzugt und der, wie Humboldt empfand, gleich dem Bambus die Einbildungskraft des Reisenden stärker als jede andere Pflanze anregt. Rugendas hat hier mit komprimierter Tropenschönheit gearbeitet und auch die Fauna miteinbezogen. Am unteren Bildrand liegt ein Caiman im Dunkeln auf einem Stein. Ein reiherartiger schön gefärbter Vogel fliegt in das Pflanzenparadies hinein. Über ihm an einem Baumstamm sitzt ein weiterer Vogel mit rötlich schillerndem Gefieder.

Fürst Maximilian Karl von Thurn und Taxis hat diese Gemälde wohl Ende 1831, Anfang 1832 erworben. Denn Rugendas berichtete später, im März 1832, aus Mexiko:

»Ich hatte gestern ein Briefchen von Riedel, welcher schreibt, daß Taxis Gefallen an meinen Pariser Bildern habe. Das erfreut mich sehr, da ich ihm den Ankauf von Bildern nicht zumuthen möchte, wenn ihn ihr Besitz nicht erlöst.«<sup>29</sup>

Dank Schinkels Vermittlung gelang noch der Verkauf von vier weiteren tropischen Landschaftsbildern an die preußische Königsfamilie. Der Maler erhielt darüber am 23. März 1831 folgende Mitteilung:

»Euer Wohlgeboren

beehre ich mich ergebenst anzuzeigen, daß Sr. Majestät der König die 4 Landschaften Euer Wohlgeboren, welche mir der Herr Baron v. Humboldt im Augenblick seiner Abreise übergab, um sie hier anzubringen, für sich behalten und mir 70 Stück Friedrichs d'or dafür hat übermachen lassen. Ich habe diese Summe sogleich durch den Banquier des Herrn Baron v. Humboldt, Herrn Joseph Friedländer, nach Paris an den Herrn Baron senden lassen, von dem sie Euer Wohlgeboren sehr bald empfangen werden. Ich bitte nunmehr ergebenst, mir eine Quittung über diese 70 Stück Friedrichs d'or auszustellen, welche statt meiner Interims-Quittung durch die Chatouille Sr. Majestät geben muß. Wahrscheinlich erhalten Sie die Zahlung in französischem Gelde, worüber H. Friedländer die Berechnung anlegen wird. Ich muß indeß bitten, daß Sie gefälligst in Ihrer Quittung nur 70 Friedrichs d'or schreiben, damit hier bei der Kasse keine Weitläufigkeiten entstehen.

Herr Maler Schulz hatte einige kleine Auslagen für das Aufspannen und Firnissen der Bilder, die er Ihnen bekannt machen wird, um sie gelegentlich von Ihnen wiedererstattet zu bekommen.

Es liegt mir viel daran, die Summe bald richtig in Ihren Händen zu wissen, ich bitte deshalb ergebenst, bald bei dem Herrn Baron v. Humboldt nachzufragen und mich alsdann durch Übersendung der obengedachten Quittung von dem Empfang zu benachrichtigen.

Bei der Freiheit, welche Sie mir über den Preis ließen, zog ich nach unseren vergeblichen Versuchen des Verkaufs vor, eine von Sr. Majestät bestimmte Summe sogleich anzunehmen, damit Ihrem Wunsche gemäß die Sache nicht ins lange gezogen würde und H. Schulz bestärkte mich in diesem Vorhaben.

Indem ich Ihnen von ganzem Herzen wünsche, daß Sie Ihre große Reise mit recht vielem Glück und Ihrer völligen Zufriedenheit beginnen und beenden mögen, und ich dann das Vergnügen haben möchte, Sie recht wohl wieder zu sehen, verharre ich mit der größten Hochachtung

Euer Wohlgeboren ergebenster Diener Schinkel«<sup>30</sup>

So erhielt Rugendas Reisegeld. Er konnte Europa im Mai 1831 von Bordeaux aus in Richtung Amerika verlassen. Über Haiti traf der Maler im Juli in Veracruz ein. Er sollte nun drei Jahre lang von Küste zu Küste durch Mexiko reisen. Dabei lernte er viele Orte kennen, die Humboldt ebenfalls aufgesucht hatte. Die »Voyage pittoresque dans le

Brésil« war auch in Mexiko bekannt. Der preußische Generalkonsul Koppe besaß das Werk. Er hoffte auf eine ähnliche Publikation über Mexiko. Eduard Harkort, ein Schicksalsgefährte des Malers auf der Flucht vor General Santa Anna, schrieb nach Deutschland: »[...] der Zufall machte es, daß ich mit dem bairischen Landschaftsmaler Moritz Rugendas, rühmlichst bekannt durch sein Werk über Brasilien, mich engagierte, gemeinschaftlich [...] einige wissenschaftliche Reisen zu machen.«<sup>31</sup> Rugendas mußte Mexiko im Mai 1834 unfreiwillig verlassen, da man ihn in politische Intrigen verstrickt hatte. Von Acapulco aus begab er sich mit einem Schiff nach Chile. Im Juli 1831 traf Rugendas in Valparaiso ein. Als er im Februar 1838 in Begleitung des deutschen Malers Robert Krause über den Cumbre-Paß der hohen Anden nach Argentinien kam, erlitt er in der Gegend von Mendoza einen so schweren Reitunfall, daß er nach Chile zurückkehren mußte, wo ihn Freunde pflegten. Im November 1842 begab sich der Maler für etwa zwei Jahre nach Peru. Später besuchte er Argentinien und Uruguay. Ein wohl einjähriger Aufenthalt in Brasilien stand am Ende der südamerikanischen Zeit. Im Juli 1845 traf Rugendas in Rio de Janeiro ein. Dom Pedro II. und die kaiserliche Familie ließen sich von ihm malen. Vor der Abreise übernahm Rugendas die Verpflichtung, in Europa weitere Porträts der hohen Auftraggeber und für sie auch einige brasilianische Landschaften zu malen. Im Februar 1847 trat er über Pernambuco die Rückfahrt nach Europa an.

#### Deutschland 1847–1858

Rugendas kehrte nicht ohne Optimismus zurück. Er wollte vor allem ein neues Reisewerk publizieren, der Öffentlichkeit weitere Bilder aus der Neuen Welt präsentieren. Brasilien sollte wegen der »Voyage pittoresque dans le Brésil« entfallen. Doch in Frankreich und auch in Deutschland fand sich niemand, der ein solches Projekt fördern wollte oder konnte. In Frankreich interessierte sich aber die »Société Ethnologique de Paris« für die völkerkundlichen Studien des Malers. Man wählte ihn im Mai 1847 in ein Gremium, das sich mit Unterschieden zwischen der weißen und schwarzen Erdbevölkerung befaßte. Ein Professor für Geologie an der Sorbonne erwartete von Rugendas Berichte über die Gletscher des amerikanischen Kontinents. Die Direktion der Königlichen Museen zu Paris bat ihn, anhand seiner Arbeiten von seinen Reisen zu berichten.

Im Sommer 1847 stellte Rugendas im Kunstverein von Lübeck eine »Landschaft aus der Umgegend von Rio de Janeiro mit einem Blick auf die Bai« aus.<sup>32</sup> Auf seinen Bekanntheitsgrad in Deutschland hatte das lei-

der keinen weiteren Einfluß. Der Maler erreichte im Juni 1848 lediglich die Übernahme seiner Reisetudien in die Königlich Bayerischen Kunstsammlungen. Maximilian II. Joseph von Bayern bewilligte Rugendas für das Konvolut von insgesamt 3.062 Zeichnungen, Aquarellen und Ölstudien eine jährliche Rente von 1.200 Gulden.

Vor dem Ankauf hatten die Bilder einer Kommission zur Begutachtung vorgelegen, der auch Moritz von Schwind und Martius angehörten. Man erklärte »aus voller Überzeugung« Übereinstimmung mit Humboldt, der Rugendas bereits lobend im zweiten Band des »Kosmos« erwähnt hatte. Rugendas liefere »mit wenigen Zügen ein Bild, das den Künstler als Skizze befriedigt und für den Mann der Wissenschaft zum Verständnis genügt.«<sup>33</sup> Dem Maler wurde empfohlen, eine Anzahl von Motiven detailliert auszuführen. Das ließ ihn erneut auf eine Publikationsmöglichkeit hoffen. Er verpflichtete sich, jährlich zwanzig Skizzen unentgeltlich auszuführen. Damit hatte er sich eine schwere Bürde auferlegt. Er bemerkte bald, daß er die tropische Natur weder kopieren, noch aus der Vorstellung heraus malen konnte. Jenen Motiven, die er gemäß seiner Zusage für die Bayerischen Kunstsammlungen ausführte, fehlt das Spontane, Lebendige, das alle seine in Mexiko und Südamerika entstandenen Bilder auszeichnet. Rugendas hatte als Freilichtmaler in der Tropennatur den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens erreicht. Jetzt fehlte ihm die wichtigste Voraussetzung für eine Tätigkeit, die ihn begeistert und erfüllt hätte.

In Paris hatte Rugendas allem Anschein nach noch ein Bildnis des Kaisers von Brasilien gemalt und einem Gewährsmann übergeben. Ein entsprechender Hinweis findet sich in der »Note für H. Hofrath Martius über die Guthaben-Frage von H. General Barbosa an M. Rugendas« im Nachlaß von Martius.<sup>34</sup> Darin werden auch eine peruanische Familienszene und brasilianische Landschaftsgemälde erwähnt. Es waren wohl die bereits bezahlten Arbeiten für den Kaiser von Brasilien. Daß Martius sich hier vermittelnd eingeschaltet hat, läßt auf vertrauensvollen Kontakt zu Rugendas schließen, wie er bald verdichteten Niederschlag finden sollte.

Martius illustrierte seine »Historia naturalis palmarum« Band II [1849, Tafel 56] und Band III [1850, Tafel 126 u. Tafel 138] mit Ansichten von Rugendas.

- 118 »Elaeis guineensis – Acrocomia sclerocarpa«  
Farblithographie. u.l.: »M. Rugendas ad nat. del  
1823« u.: »Martius Palmas pinx.« u.r.: »C. Hohe  
in lap. del.«  
In: Martius, Carl Friedrich Philipp von:  
Historia naturalis palmarum.  
Volumen secundum. Genera et species quae in  
itinere per Brasiliam annis MDCCCXVIII-MDCCCXX.  
Iussu et auspiciis Maximiliani Josephi I. Bavariae Regis  
Augustissimi suscepto. Collegit descripsit et iconibus  
illustravit Carol. Frid. Phil. de Martius.  
München 1823–1850, Tafel 56  
[Bibliothek des Botanischen Gartens und Botanischen Museums  
Berlin-Dahlem, Freie Universität Berlin]

Die Darstellung geht auf eine Zeichnung von Rugendas aus dem Jahre 1823 zurück. Dargestellt ist eine Gegend am Paraíba-Fluß. Als Staffage ist ein Landbewohner mit seinem Maulesel abgebildet. Im Hintergrund sieht man das Orgelgebirge. Die Berghänge sind üppig bewaldet. Die Vegetation ist fein gegeneinander abschattiert. Im Mittelgrund und am linken Bildrand werden die beiden Palmenarten vorgestellt, um die es Martius ging. Er hatte sie eingefügt, bevor Christian Hohe die Gesamtansicht für den Steindruck zeichnen durfte.

Auch für seine »Flora brasiliensis« kamen für Martius nur authentische, vor der Natur aufgenommene Motive in Frage. Rugendas, der damals erfahrenste Amerikareisende unter den europäischen Künstlern, war daher ein wichtiger Ansprechpartner. Im Januar 1855 schrieb Martius an Rugendas, daß er für die »Flora brasiliensis« die Agave americana zu bearbeiten habe. Er bat um präzise Informationen und um eine Abbildung. »Es wäre mir sehr wichtig, Ihre Notizen hierüber zu vernehmen!«<sup>35</sup> Rugendas stellte eine Abbildung zur Verfügung und gab fundierte Auskünfte.

Im Februar 1855 fragte Martius, ob Rugendas eine Landschaftsdarstellung besitze, die für den brasilianischen Bundesstaat Minas Gerais typisch sei:

»Mir liegt viel daran, hier ihre künstlerische Autorität anrufen zu können, u. es versteht sich, daß ich dafür, wie [für] die bereits zur Disposition gestellte Zeichnung Ihr Schuldner bin, was, sobald Sie wieder hier sind, geordnet werden muß. Am liebsten möchte ich noch aus Minas eine hohe Berglandschaft mit den horizontalen Steinklippen, den eng dazwischen gefurchten Thalchen voll schmalblättriger Bambus, oder mit Campos-Wäldungen mit dem Echinocactus u. den staudenartigen Melastomen u. Eriocaulen geben. Bitte also hieran zu denken!«<sup>36</sup>

Rugendas überließ Martius drei Motive aus Minas Gerais, die Abbildungen in seiner »*Voyage pittoresque dans le Brésil*« ähneln. Mit »*Campi virgultis distincti sub radice jugi*« [ 119 ] charakterisiert Rugendas die tropische Buschsavanne in der Gegend um Lapa in Minas Gerais. Im Vordergrund der weiten Hügellandschaft wachsen dichte hohe Gasbüschel, biegsame Palmen und brandresistente dickrindige Sträucher und Bäume. Eine Jagdszene mit dem Laufvogel Ema, dem brasilianischen Strauß, gehört in diese Gegend.<sup>37</sup>

- 119 »Campi virgultis distincti sub radice jugi  
Serra de Lapa, in Prov. Minarum«  
Lithographie. u.l.: »M. Rugendas ad.nat.«  
u.r.: »Em.Bollmann in lap. delin.«  
In: Martius, Carl Friedrich Philipp von:  
Flora brasiliensis. Bd. 1, T.1: Tabulae  
physiognomicae. Brasiliae regiones iconibus  
expressas descripsit deque vegetatione illius  
terrae uberius exposuit C.F.Ph. de Martius.  
Vitae itineraque collectorum botanicorum,  
notae collaboratorum biographicae,  
florae brasiliensis ratio edendi  
chronologica, systema, index familiarum  
exposuit Ignatius Urban.  
München 1840–1846, Tafel CI

Bemerkenswert sind noch einige Skizzen, die Rugendas einer Freundin in Augsburg, Marie Butsch, 1853 in das Album gezeichnet hatte. Es sind südamerikanische Motive – Szenen aus den Anden, Vegetationsbilder und auch die »*Serra fria oberhalb Mandiocca, der Weg nach Petrópolis*«, wo er in jungem Alter die Glut und den Zauber der Tropenwelt erlebt und für immer verinnerlicht hatte.

- 120\* Reiter und Fußgänger in  
brasilianischer Tropenlandschaft  
Bleistiftzeichnung, weiß gehöht auf  
grauem Karton: 15,5cm x 22,0 cm  
sign. u.r.: »M.R.«  
bez. von Rugendas auf einem separaten,  
unter die Zeichnung geklebten Papier  
[Bleistift]: »Serra Fria oberhalb von  
Mandiocca – Weg nach Petropolis.«

- 121 Tropische Vegetation.  
Palmen im Vordergrund  
Bleistiftzeichnung: 23,8 cm x 17,5 cm  
sign. u. dat. u.r.: »MR 1853.«
- 122 Flußlandschaft mit Palmen in  
tropischem Pflanzenareal  
Bleistiftzeichnung weiß gehöht,  
auf beigefarbenem Karton:  
12,2 cm x 17,0 cm

Die letzten Lebensjahre des Malers verliefen hoffnungslos. Zur professionellen Ausweglosigkeit – Rugendas war an einem großformatigen Historienbild mit dem Titel »*Die Ankunft von Kolumbus in der Neuen Welt*«, das der bayerische König bei ihm in Auftrag gegeben hatte, nahezu gescheitert – kamen gravierende gesundheitliche Probleme. Kopfschmerzen und ein Augenleiden, die ihn seit seinem Unfall in Argentinien plagten, wurden stärker. Rugendas begab sich 1854 nach Berlin. Der Wissenschaftliche Kunstverein, vertreten durch Gustav Friedrich Waagen, lud ihn ein, seine Bilder aus Amerika vorzustellen und von seinen Reisen zu berichten. Humboldt hatte ihm schon 1851 geschrieben: »*Sie leben in Werken, in denen man fühlt, was Sie auf eigenen Wegen der Anschauung und des glücklichen Wiedergebens der Natur geleistet haben.*« »*Beide sehnen wir uns nach der Tropenwelt, [...]*«<sup>38</sup> Humboldt setzte sich auch dafür ein, daß König Friedrich Wilhelm IV. zu den bereits für Berlin erworbenen Ölskizzen mit mexikanischen Motiven nun sein Einverständnis für den Ankauf weiterer Arbeiten von Rugendas erteilte. Außerdem hatte Humboldt den Künstler im Februar 1854 erfolgreich zur Ordensverleihung nominiert. Eine weitere Anerkennung für sein Lebenswerk hat der Maler nicht erhalten. Seine Bilder gerieten in den Kunstsammlungen der Könige von Bayern und Preußen in Vergessenheit. Rugendas starb am 29. Mai 1858 im Alter von 56 Jahren in Weilheim in Württemberg.



## ADALBERT PRINZ VON PREUSSEN

Prinz Adalbert von Preußen, Neffe von König Friedrich Wilhelm III., reiste im Sommer 1842 von Italien aus auf einer Fregatte, die ihm der König von Sardinien für die Hin- und Rückreise zur Verfügung gestellt hatte, nach Brasilien. Über Spanien, Madeira und Teneriffa erreichte das Schiff am 6. September den Hafen von Rio de Janeiro. Der Blick auf die Stadt mit ihrer einzigartigen Bergkulisse begeisterte den Prinzen:

»Weder Neapel, noch Stambul, noch irgend ein Ort der mir bekannten Erde, selbst die Alhambra nicht, kann sich an magisch-phantastischem Zauber mit der Einfahrt und dem Golfe von Rio messen,« hielt er damals in seinem Tagebuch fest.<sup>1</sup>

In Rio de Janeiro traf er den preußischen Konsul von Theremin, den er noch vor der Ausreise in Berlin kennengelernt hatte. Karl Wilhelm von Theremin hatte als Reminiszenz an Rio de Janeiro ein kleinformatiges Werk mit kunstvollen Einzelbildern aus dieser Stadt herausgegeben [ 128 ], das Adalbert kannte, bevor er nach Brasilien reiste.

In Rio de Janeiro war Prinz Adalbert auch Gast der kaiserlichen Familie. Im Auftrag von König Friedrich Wilhelm IV. überreichte er Dom Pedro II. den Schwarzen Adlerorden. Theremin begleitete die europäischen Gäste – Prinz Adalbert reiste in Begleitung der Grafen Bismark und Oriolla – auf Exkursionen und Expeditionen in die Urwälder an den Flüssen Paraíba, Amazonas und Xingú. Außer völkerkundlichen Erkenntnissen über die Jurunas waren die naturhistorischen und geographischen Forschungsergebnisse der Expedition über den Xingú und sein Einzugsgebiet beachtlich. Humboldt bezeichnete den Prinzen als »unterrichteten und sehr aufmerksamen Beobachter«. Er bezog sich auf Prinz Adalberts astronomische Untersuchungen, wenn er im »Kosmos« festhielt: »Ich fand die Beobachtung in seinem handschriftlichen Tagebuche; er hatte sie eingetragen, ohne, vor seiner Rückkunft von dem Amazonen-Strome, erfahren zu haben, daß ich etwas ganz ähnliches gesehen.«<sup>2</sup> Prinz Adalbert hat für eine geographische Karte vom Rio Xingú die ersten zuverlässigen Angaben hinterlassen. Adalbert war von der Tropennatur begeistert. Er hat sie ausführlich beschrieben und künstlerisch dargestellt. In Zeichnungen und Aquarellen hat er sich auf die Wiedergabe der Landschaft konzentriert und

dabei den Schwerpunkt auf die Vegetation gelegt. Am Flusse Pará nutzte er die

»[...] Zeit der Ruhe [...], um in dem prächtigen Urwald einige Bäume und Schlingpflanzen zu zeichnen.«<sup>3</sup> Er schwärmte bei anderer Gelegenheit: »Den höchsten Reiz aber im Urwalde gewähren, wenigstens mir, jene leichten, graziösen Palmen, die der leiseste Wind hin und her beugt [...]. Nie habe ich etwas Gaziöseres gesehen! [...] Anfangs zogen wir stumm unseres Weges, bald aber folgte Ausruf auf Ausruf, denn mit jedem Schritt nahm unser Erstaunen zu, – mit jedem Schritt zeigte sich uns ein neues Bild!«<sup>4</sup>

Angesichts dieser Pflanzenpracht zweifelte er an seiner künstlerischen Befähigung:

»Wie bedauert man da, nicht Maler zu sein, um den bezaubernden, das Herz erquickenden Frieden wiedergeben zu können, der an solchen einsamen Wässern abseits des Weges herrscht, [...] Wo findet man wohl in Europa einen Garten, der, trotz aller Kunst, solch ein Fleckchen aufzuweisen hätte.«<sup>5</sup>

Bald hatte er feste motivische Vorstellungen:

»Der Wunsch, schöne Urwaldbäume zu zeichnen, hatte mich zu jenem zweiten Ritte veranlaßt, doch war ich schon so verwöhnt durch die Urwälder, welche ich auf meiner Reise zum Parahyba gesehen, daß ich keinen Baum mehr auffinden konnte, der mir des Zeichnens werth schien.«<sup>6</sup>

Am 17. Januar 1843 war man in São Salvador da Bahia. Hier wartete bereits das Schiff des Königs von Sardinien, das aus Montevideo angekommen war. Über Lissabon und England gelangte der Prinz zurück in die Heimat. Am 27. März traf er in Berlin ein. Zur Erinnerung an seinen Brasilienaufenthalt sollte Eduard Hildebrandt für den Prinzen im Auftrag des preußischen Königs eine Ansicht von Rio de Janeiro malen. Prinz Adalbert, der mit dem berühmten französischen Marinemaler Théodore Gudin bekannt war, stellte hohe Ansprüche. Man schickte Hildebrandt zu Vorstudien nach Brasilien.

Prinz Adalberts Aufzeichnungen aus Brasilien wurden 1847 »als Manuskript« veröffentlicht. Gleichzeitig erschien der Abbildungsband zur Reise als Geschenkausgabe von nur 100 Exemplaren [ 124 ]. Ein Jahr später malte Wilhelm Krause nach einem Aquarell von Prinz Adalbert ein Ölgemälde, das den Strand von »Botafogo« darstellt [123 ]<sup>7</sup>. Das Aquarell wird auch als Farblithographie im Abbildungskonvolut wiedergegeben [Tafel 20].

123\* Botafogo. 1848  
Öl auf Leinwand:  
88,0 cm x 127,0 cm  
u.r.: »M«



Das Gemälde fängt die Physiognomie der Landschaft bei Mondschein überzeugend ein. Die Bergsilhouetten mit dem Gipfel des Corcovado heben sich vom Hintergrund ab. Die Bucht von Botafogo hat viele Maler inspiriert. Rugendas, Hildebrandt, Grashof – Engländer und Franzosen – haben das Naturpanorama von ähnlichem Standort aus festgehalten.

- 124\* »Westseite der Einfahrt in die Bai von Rio de Janeiro den 5. Sept. 1842«  
u.r.: »Adalbert Prz. v. Pr. gem.«  
In: Adalbert Prinz von Preußen:  
Skizzen zu dem Tagebuche  
von Adalbert von Preußen. 1842–1843  
Berlin [Kön. lith. Inst.] 1847  
[Tafel 13]

Die Darstellung, so phantastisch sie wirkt, entsprach der Realität.  
*»Die Sonne war im Sinken; der Zuckerhut stand, grade wie ein aufrechtstehender Daum, riesenhaft links neben dem Schiff, während die Gebirge der westlichen Seite, aus denen er gegen die Einfahrt hervortrat, sich in ein Gewirr der abenteuerlichsten Formen zusammengeschoben hatten. Ein dunkles, kräftiges Blau färbte die Kegel, Nadeln und Spitzen in den vordern Reihen, während die dahinter liegenden einen mehr grauvioletten Ton angenommen hatten. – Jene sonderbaren Bergformen lassen sich gar nicht beschreiben, – sie machten, sagt der Prinz, denselben Eindruck, wie die Decorationen zu einer Zauberoper, bei denen jeder sagt: „so etwas kann in der Natur nicht vorkommen!“ [...] Es war etwa fünf Uhr, [...] – Da sank die blutige Sonnenscheibe hinter dem mit feuriger Glut übergossenen Gebirge des Corcovado hinab, und warf einen kupferrothen Schein auf die Wasserfläche an der Einfahrt.«<sup>8</sup>*

- 125 Adalbert von Preußen  
Porträt  
Lithographie, gelblich abgetönt  
Blatt: 55,0 cm x 41,45 cm;  
Bild: 34,0 cm x 27,0 cm  
u.l.: »Nach der Natur gez. von Prof. Krüger« u.r.: »C. Wildt lith.«  
u.: »Druck des Königl. lith. Instituts zu Berlin« (Verlag u. Eigentum der C.G. Lüderitzschen Kunst Verlagsbuchhandlung in Berlin.)
- 126 Adalbert Prinz von Preußen:  
Aus meinem Tagebuche 1842–1843.  
Als Manuskript gedruckt.  
Berlin [Deckersche  
Geheime Ober-Hofbuchdruckerei]  
1847
- 127 Adalbert Prinz von Preußen:  
Reise Seiner Königlichen Hoheit  
des Prinzen Adalbert von Preußen  
nach Brasilien. Nach dem Tagebuche  
Seiner Königlichen Hoheit  
mit Höchster Genehmigung  
auszüglich bearbeitet und herausgegeben  
von H[ermann] Kletke.  
Berlin [Hasselberg'sche  
Verlagsbuchhandlung] 1857
- 128 Theremin, Carl Wilhelm von:  
Souvenirs de Rio de Janeiro  
Erinnerungen an Rio de Janeiro  
6 Tafeln. Berlin [Sachse & Comp.] o.D.  
[Reprint 1957 Rio de Janeiro]

»N.D. de Gloire«

»L'aqueduc depuis la rue de Matta Cavallos«

## EDUARD HILDEBRANDT

Eduard Hildebrandt hatte in seiner Heimatstadt Danzig das Malerhandwerk erlernt, bevor er sich im Sommer 1837 nach Berlin begab. Hier wollte er ausschließlich seinen künstlerischen Neigungen nachgehen. Er fand Aufnahme im Atelier von Marinemaler Wilhelm Krause und arbeitete dort bis in das Jahr 1840 hinein. Auch für ihn wurden Seestücke nun zum bevorzugten Sujet. In dieser Zeit bemühte er sich vergeblich um eine Freistelle an der Kunstakademie. Enttäuscht suchte er nach anderen Fortbildungsmöglichkeiten. Er wandte sich nach Stettin und von dort zu weiteren Naturstudien nach England und Schottland, wo er Küstenansichten und Marinen malte. Im Sommer 1841 reiste er nach Paris. Dort wurden die Weichen für sein weiteres künstlerisches Schaffen gestellt. Es war eine glückliche Fügung, daß er nun 1842/43 sechs Monate lang im Atelier von Eugène Isabey unter dessen Anleitung arbeiten durfte. Isabey pflegte eine besondere, den Engländern nachempfundene Technik der Aquarellmalerei. Leichtigkeit im Farbauftrag und der Farbenreiz der romantischen Schule um Delacroix kamen hinzu. Diese Art der künstlerischen Niederschrift war für Hildebrandt neu, denn in Deutschland war Aquarellmalerei wenig und in konventionellem Stil verbreitet. In Paris malte Hildebrandt Genre- und Landschaftsbilder, darunter dominierten Hafenansichten und Seestücke. Er fand Schüler, die er im Aquarellieren unterwies. Im »Salon« von 1842, der offiziellen Kunstausstellung, zeigte er ein kleines Genrebild, für das er eine Medaille erhielt. Daß er Anerkennung fand, ist einem seiner Briefe an Baron Medem zu entnehmen:

*»[...] , ich habe seit einiger Zeit mein eigenes Atelier, und so viele Aufträge, sowohl Oelbilder als auch Aquarellen, daß ich gar nicht weiß, wie ich den 10ten Theil davon fertig schaffen werde, alles, das geringste, seys auch nur eine Bleistiftzeichnung, wünscht man von mir zu haben, und bezahlt es sehr gut. Täglich habe ich Besuche von Amateuren und Kunsthändlern, die mir alles abkaufen, was ich nur irgend fertig habe.«<sup>1</sup>*

Bald reiste er nach Südfrankreich. Er malte Straßenbilder und Hafenansichten. 1843 kehrte Hildebrandt nach Berlin zurück. Dort lernte er Alexander von Humboldt kennen. Den berühmten kunstverständigen Amerikareisenden interessierten die Landschaftsbilder. Hum-

boldt schätzte nicht nur die Motive, sondern auch den an französischen Vorbildern geschulten Stil. Er vermittelte zum preußischen Königshaus. Hildebrandt durfte seine Arbeiten dem König selbst und Prinz Adalbert vorlegen. Letzterer war gerade von seiner Brasilienreise nach Europa zurückgekehrt. Friedrich Wilhelm IV. beauftragte Hildebrandt, als Erinnerung für den Prinzen eine Ansicht von Rio de Janeiro zu malen. Die notwendigen Vorstudien waren vor Ort zu betreiben. Hildebrandt erhielt vom König eine Anzahlung auf das bestellte Gemälde, so daß er Reisegeld hatte, um über Madeira und die Kanarischen Inseln nach Südamerika aufzubrechen.

Vom 31. März bis in den Juli 1844 hinein hielt sich der Künstler dann hauptsächlich in Rio de Janeiro auf. Im Juli machte er Station in Santa Cruz. Dort befand sich die kaiserliche Fazenda, wo wohl 1700 Sklaven lebten. In südlicher Richtung gelangte Hildebrandt bis nach São Paulo. Überall fertigte er Aquarelle an, auch mit Tempera gemischt. Oft wirken diese Darstellungen wie Ölmalerei. Hildebrandt zeichnete außerdem mit Bleistift und Kreide. Auf den Skizzen sind bisweilen Farbangaben notiert. Wahrscheinlich wurden auch Bilder in Ruhe im Quartier vervollständigt. Die meisten Blätter sind bezeichnet und datiert.

Hildebrandt erwies sich als sensibler und präziser Beobachter. Für seine Farbstudien waren das Licht, die Luft, die Transparenz des Meeres wichtig. Beim Betrachten der stimmungsvollen Bilder spürt man das Flimmern der Atmosphäre am heißen Mittag, die laue Schwüle der Morgendämmerung, den kühlenden Luftzug im sanften Zwielflicht des Abends. Die Farbigkeit der Impressionen ist zumeist gebrochen, tendiert ins Pastell. Hildebrandt fixierte Lichteffekte, die nur die Tropennatur hervorbringt. Er akzentuierte Kontraste, löste Konturen auf. Mit der formalen Durchbildung der Landschaft hat er sich in den Farbstudien nur bedingt auseinandergesetzt. Details wurden kaum individualisiert. Es ging um die malerische Gesamtwirkung, und die inszenierte er mit seltener Virtuosität. Der skizzenhafte Charakter der Darstellungen ist von hohem Reiz. Daß Hildebrandt die Lichtbehandlung am Werk von Turner studiert haben soll, ist nicht auszuschließen.<sup>2</sup> Auch der Stil des Düsseldorfer Landschaftsmalers Andreas Achenbach, der aus dem Umfeld von August Wilhelm Schirmer kam, erschien ihm wohl nachahmenswert.

Hildebrandt malte in mehreren Blättern eine panoramaartige Gesamtschau über die einzigartige Stadt an der Bucht von Guanabara. Er hielt die Bevölkerung fest, nahm Straßenszenen auf, fixierte barocke Kirchenarchitektur.

In der Rua dos Ourives [ 130 ] arbeitete er an einer Straßenecke. Hier verschmelzen fein abgestimmtes Beige und Braun mit dem transpa-

renten Graulila des Himmels über der Stadt. Der Turm im Mittelgrund des Bildes gehört zur Kirche Santa Rita. Türme der berühmten Candelária-Kirche sind im Hintergrund erkennbar. Einige Papierflächen blieben – dem blendenden Weiß von Mauerwerk entsprechend und Wolkenschwaden markierend – von Farbe ausgespart. Eine dekorative Figurengruppe vor rotweiß gestreiftem Wandtuch setzt dezente farbige Akzente. Eine Zeichnung [ 154 ] zeigt die Felswand des Morro do Castelo, auf dem sich eine alte Jesuitenkirche erhebt. Die Architektur des am rechten Bildrand angeschnittenen Baukomplexes ist exakt aufgenommen. Routiniert gesetzte Schraffuren markieren schattige Partien. Außerhalb von Rio de Janeiro reizte Hildebrandt die kleine Kirche »Nossa Senhora da Saúde« zur Darstellung [ 155 ]. Personen sind mit wenigen Bleistiftstrichen großzügig miteinander bezogen.

Hildebrandt hat auch die Lieblingsmotive aller Reisenden und Maler festgehalten. Die Bucht von Botafogo [ 129 ] an der heutigen Rua Marquês de Abrantes gehört dazu. Hier sind mehrere landschaftsprägende Felsmassive auf einen Blick zu sehen: Dois Irmãos, Gávea, Pedra Bonita und Morro da Dona Marta. Die gleiche Ansicht ließ Hildebrandt in einer anderen Studie in Sepiatönen zerfließen. Dabei liegen aquarellierte Schichten wie feine Schleier übereinander. Vom Meer aus blickte der Maler auf den Hügel mit der Glória-Kirche [ 131 ], einem der Wahrzeichen von Rio de Janeiro. Auf dem Wasser dümpelt eine für damalige Zeit typische Jangada – ein Floßboot mit Segel – vor sich hin. Es unterstreicht die Ruhe zu der betreffenden Tageszeit.

Niemand konnte sich dem Reiz des tropischen Sonnenunterganges verschließen. Hildebrandt war für solche Naturphänomene besonders empfänglich. Er beobachtete eine Abendstimmung in Rio de Janeiro [ 132 ]. In dem noch von der Sonne erleuchteten, gelblich strahlenden Himmel steigen von der Horizontlinie her bereits van Dyck-braune, ins Rötliche abgetönte Wolken auf, die das Firmament partiell verdunkeln. Gedämpftes Licht hüllt die Landschaft ein, überzieht sie mit bräunlichem Schleier. Terrain und Pflanzen zeichnen sich nur noch verschwommen ab. Rechts im Mittelgrund stehen graziöse, silhouettenhaft wiedergegebene Palmen im Blickpunkt. Am ruhigen Wasser im Vordergrund verweilen zwei Personen, die man in der Dämmerung kaum erkennt. Man atmet die feuchte Hitze ein, die noch über der Landschaft liegt.

Von einem Uferstreifen an der Lagoa Rodrigo de Freitas [ 139 ] blickte Hildebrandt auf den Morro dos Cabritos – einen jener Felsen, die die Umgebung von Rio de Janeiro so unvergleichlich machen. Die farbige Grundstimmung bestimmen Sepiatöne und gebrochenes

Graulila in Hintergrund und Himmel. In ähnlichem Farbenreiz ist die Kirche Santa Luzia [ 133 ] aufgefaßt. Sie ist eine der ältesten von Rio de Janeiro. Auf Hildebrandts Bild ist das Gotteshaus noch mit provisorischem Glockenturm ausgestattet und daher ein architekturgeschichtliches Dokument.

Rio Comprido, eine dörfliche Idylle außerhalb von Rio de Janeiro [ 135 ], erlebte Hildebrandt in gelb-grünlichen Landschaftsfarben. Hier schöpfte er in natürlichem Licht aus der Farbe heraus. Der Betrachter spürt die gleißende Mittagshitze, die auf der Gegend lastet. Die Figurenstaffage strahlt tiefe Ruhe aus und fügt sich so in die Gesamtszene ein. Mit Leichtigkeit sind die Palmen wiedergegeben. Man erahnt das Wiegen ihrer saftigen Zweige, während abgestorbene, braunefärbte Stränge kraftlos herabhängen.

An einem Felshang auf der Ilha das Cobras [ 137 ] an der Ladeira da Paciência, richtete der Maler seinen Blick auf die schmale Straße zwischen Häuserfronten. Kontrastreich vollendete er seine Skizze.

Die Gegend um die »Gávea«, einen der dominierenden Felsen an der Bucht von Botafogo [ 138 ], malte Hildebrandt wieder mit bestechender Leichtigkeit. Auf graulila abgetöntem Himmel mit routiniert ausgesparten weißen Wolkenschichten wurde im gleichen – um wenig intensiverem – Farbton die massige Felswand mit der »Gávea«, die rechts im Hintergrund wie ein gewaltiges Marssegel aufsteigt, herausgearbeitet. Wild wucherndes Baum-Buschgebilde im Mittelgrund ist mit grünstichigen Brauntönen versetzt.

Im Felsterrain von Quitite [ 141 ] schuf Hildebrandt eine Ansicht mit einer großen Palme im Blickpunkt. Trockene untere Wedel fallen schwer herab. Sie sind leblos, ausgedorrt. Die übrige Vegetation ist kaum individualisiert. Dickfleischige großblättrige Gewächse fallen am unteren Bildrand auf. Das Motiv reflektiert Hitze und Trockenheit. Der Himmel ist bewegt gestaltet. Die Landschaft erscheint wie von einem bräunlichen Hauch überzogen.

Gern wählte der Maler Fernblicke, beobachtete genau den Hangverlauf der Berge. Vegetation wurde großzügig zu malerischen Arealen zusammengezogen. Skizzenhaft und dabei physiognomisch überzeugend, erfaßte er die Vegetation in Jacarepaguá im Bundesstaat Rio de Janeiro, wo auch die Farm *Quitite* angesiedelt war. Die Gegend um die Farm sah Hildebrandt in satten Brauntönen, die im Hintergrund mit zartem Grün abgeschattiert sind. Lilagrauer Himmel senkt sich genial auf die Landschaft herab [ 142 ]. In der Lagunenlandschaft von Jacarepaguá werden kahle Felsen vom Wasser umspült. Grüne Vegetation schmückt begrenzende Berghügel. Einige Palmen sind angedeutet. In dieser Gegend studierte Hildebrandt auch die Lehmbehausungen der Landbevölkerung [ 146 ]. Hütten der Farm Quitite erfaßte er von

einem anderen Standort aus [ 145 ]. Eine Gruppe von schwarzen Landarbeitern mit einem Ochsenkarren fiel ihm an der Straße nach Quitite auf [143]. Eine mit größter Leichtigkeit vorgetragene Tropenwaldstudie aus der Gegend von Penha [ 148 ] verweist sehr auf französischen Stil. Palmen und Laubbäume mit herabfallenden Schlingpflanzen sind mit dichtem Unterholz zu malerischen Zusammenballungen verflochten.

Ebenso präsentiert sich eine Baum-Buschgruppe [ 150 ] in freierem Umfeld. Wieder ist der Himmel gräulich abgetönt.

Ein staubiger Landweg führte durch die ausgedörrte Gegend von Engenho Velho [ 152 ], zur alten Zuckermühle. Felsmassive markieren die Hintergrundkulisse mit Pedra de Babilônia, Pedra do Conde und Pico da Tijuca. Die Insel Boa Viagem an der Einfahrt in die Bucht von Guanabara hat Hildebrandt auch vom Festland aus gesehen [ 140 ]. Eine Felswand, die sich auf der Horizontlinie zartfarben in das Bild hineinschiebt, wird vom Corcovado gekrönt. Boa Viagem begrüßt und verabschiedet alle Schiffsreisenden.

Die Rückfahrt nach Europa entlang der brasilianischen Ostküste unterbrach Hildebrandt in Salvador da Bahia und in Recife. Schnell erfaßte er noch Leuchtturm, Festung, Wohnhütten, Flöße. Die Kirche »La Piedade zu Salvador«, in dichte Vegetation eingebettet, eine glitzernde, sonnendurchglühte Impression, sollte ein Meisterwerk werden [ 157 ]. Ein Bananenbusch in Bahia [ 160 ] mit einer hockenden Frau im Vordergrund beweist Hildebrandts Meisterschaft auch in der präzisen Darstellung von Vegetation. Die Stauden sind in ihrer Physiognomie großzügig erfaßt. Jedes Segment der riesigen Blätter ist in anderen Farbtönen abschattiert, schwer hängen vertrocknete bräunliche Partien herab. Frische Blätter schillern gebrochen gelb bis saftig grün.

Hildebrandt hat auch die Bevölkerung Brasiliens in ethnischer Vielfalt und unterschiedlicher sozialer Zugehörigkeit in Momentaufnahmen bei alltäglichen Beschäftigungen beobachtet. Dabei wurden sowohl das Individuelle als auch die malerische Gesamterscheinung berücksichtigt. Auf einem Blatt zeigt er zwei Frauen. Die eine hält einen Krug in der Hand, die andere, in einen großen gestreiften Umhang gehüllt, trägt einen Korb [ 168 ]. Straßenhändlerinnen sah er Pfeife rauchend [ 172 ], am Boden neben einem Tablett sitzend und stehend in Rückansicht [ 178 ]. Auf einem anderen Blatt [ 177 ] sind fünf Porträts von Afrobrasilianern – Männer und Frauen – individuell aufgenommen, das Alter ist ablesbar. In Bahia erfreute sich Hildebrandt an den weiblichen Schönheiten mit Turbanen, Schultertüchern, Röcken mit vielfarbigen Spitzenborten, Halsketten, Armreifen. Viele trugen schwere Lasten auf dem Kopf. Wie tüchtig diese Frauen waren,

demonstriert eine Straßenhändlerin [ 175 ], die einen Früchtekorb auf dem Kopf balanciert, einen weiteren in der linken Hand trägt, einen Säugling, der in ein Tuch eingebunden ist, auf dem Rücken transportiert und ein zweites, krummbeinig stapfendes Kind an der rechten Hand führt. Die stolze Haltung der so belasteten Mutter erregt alle Bewunderung. Das gleiche gilt für eine andere Straßenhändlerin mit einem Kind an der Hand [ 174 ].

Im Oktober unterbrach Hildebrandt seine Rückreise nach Europa in den USA. Dort sah er Städte wie Albany, Baltimore, Boston, Philadelphia, New York und Buffalo. Er besichtigte auch die Niagara-Fälle, bevor er sich endgültig auf die Heimreise machte.

Humboldt, der unermüdliche Mäzen, hatte bereits während der Abwesenheit des Künstlers zu dessen Gunsten hinter den Kulissen gewirkt. Der Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin, Ignaz von Olfers, wurde durch ihn wie folgt informiert:

*»Den König habe ich daran erinnert, ich hätte in den gedruckten Bogen vom K o s m o s lobend von der einzigen Sammlung physiognomisch-treuer Schilderung verschiedener Erdzonen in Monbijou gesprochen. Ich hätte mich dazu veranlaßt gefunden durch seine bestimmte Äußerung in Sanssouci, er werde die ganze Sammlung von Hildebrandt für Monbijou kaufen. Der König hat mir nun diesen Entschluß wiederholt und mir aufgetragen, Sie zu bitten, unmittelbar mit Ihm darüber zu verhandeln.«<sup>3</sup>*

Als Hildebrandt wieder in Berlin war, griff Humboldt sogleich fördernd ein. Er schrieb 1846 an Olfers:

*»Augenblicklich bedarf Hildebrandt Geld. Die einzigen 800 Rthlr., die er beim Weggehen erhalten, sollten freilich Vorschuß auf ein Bild sein, aber wie kann man verlangen, daß einer von Berlin nach Rio Janeiro, und nachdem er dort an der Leber erkrankt, über Niagara mit 800 Rthlr. zurückkomme um Materialien für ein d a m i t b e z a h l t e s Bild zu holen. Cela n'a pas de sens. Die 800 Rthlr. betrachte ich als Reisegeld, oder kann höchstens mit 1/3 in die Bezahlung der Oelbilder eingerechnet werden.«<sup>4</sup>*

Olfers war gewiß leicht zu überzeugen. Der Museumsdirektor kannte Brasilien, er hatte als Legationsrat in der preußischen Gesandtschaft in Rio de Janeiro gewirkt. Bald konnte Humboldt ihm einen Teilerfolg melden:

*»Außerdem willigt der König vollkommen in unsern Vorschlag, den nämlich, daß Sie, teurer Freund, nach eigener Wahl von Aquarellen von Brasilien und den Ver. Staaten für Ihre schöne physiognomische Landschaftssammlung noch für 1000 oder 1200 Thaler bei Hildebrandt ankaufen.«<sup>5</sup>*

Humboldt verhandelte weiter. Hildebrandts Reisestudien wurden dem König vorgelegt. Daraufhin wurde Olfers berichtet :

*»Die zweite Bitte betrifft das Geschäft mit dem jungen Hildebrandt (Leipziger Str. Nr. 50). Der König hat jetzt mit wahren Entzücken die Unzahl von*

*Aquarell-Zeichnungen von Brasilien und den Ver.Staaten durchgesehen, und lebhaft bedauert, daß über die Brasiliana er nicht Ihre Lokalkenntniß in Anspruch nehmen könnte. Da die Königin die Bewunderung geteilt, so haben die beiden Majestäten mir 12 große Zeichnungen, die sie gleich akquirieren und gut bezahlen wollen, bei Seite gelegt. Gestern auf dem Schiffe kam aber der König wieder auf den schon Mittwoch geäußerten Wunsch zurück, die ganze Sammlung für Ihr Kabinett zu akquirieren. Er besitze nun schon durch Rugendas und Bellermann Mexico und Caracas, Rugendas werde gewiß auch Chili bringen. Schicke man nun diesen vortrefflichen Künstler [Hildebrandt] nach Indien, so schaffe man eine physiognomische Sammlung von Naturbildern, eine Charakteristik der tropischen Landschaft, wie sie keine andere Stadt besitze. Da Sie, lieber O. das Verdienst sich erwerben, den ersten Keim dieser Idee durch den Ankauf der Zeichnungen von Rugendas in des Königs Seele gepflanzt zu haben, so würde Ihnen dieser neue Ankauf, über den Sie den jungen Hildebrandt sondiren sollen, wohl anregend sein.«<sup>6</sup>*

1845 malte Hildebrandt »Ein tropischer Regen«. Das Bild wurde von Friedrich Wilhelm IV. erworben. Im gleichen Jahr vollendete der Künstler eine »Tropische Landschaft«. 1846 stellte Hildebrandt ein Gemälde mit dem Titel »Blick auf Santa Gloria bei Rio de Janeiro« aus. 1847 wurden weitere Bilder mit brasilianischem Sujet fertiggestellt – »Boa viagem bei Rio de Janeiro. Mondschein. Am Strande rechts Schwarze«, »Sonnenuntergang mit Spiegelung im Wasser. Neger bei einem Feuer kochend«.<sup>7</sup> 1847 wurde Hildebrandt zum Hofmaler ernannt. Bald begab er sich nach England, wo er für den preußischen König Ansichten von Schloß Windsor malte. In Schottland durfte er für Königin Victoria mehrere Gegenden aufnehmen. Nach London zurückgekehrt, fuhr er weiter nach Madeira, zu den Kanarischen Inseln, nach Spanien und Portugal. 1848 schrieb er von Madeira aus:

*»Ich bin ganz glücklich, wirklich ein Land (eine Insel) gefunden zu haben, die meinem Wunsch und Geschmack in Hinsicht des Malerischen entspricht und was mir sehr lieb ist, noch gar nicht ausgebeutet von Künstlern. Und nun das schöne Klima, die schöne Vegetation, und jetzt am Ende Oktober das schönste warme Wetter und so bleibt es das ganze Jahr hindurch [...].«<sup>8</sup>*

Im Januar 1849 berichtete er:

*»Ich habe eine Reise um die Insel und kreuz und quer über Madeira gemacht, die wirklich sehr interessant war. Sie sollen alles dieses in Aquarellen sehen, mit der Feder wird es mir schwer Ihnen die Schönheiten dieser Insel anschaulich zu machen.*

*Ich habe Humboldt zu Gefallen, auch die merkwürdigsten Bäume, Früchte und Blumen, deren es hier sehr schöne giebt, gemalt.«<sup>9</sup>*

1850 führte Hildebrandt eine »Ansicht von Rio de Janeiro« für Königin Elisabeth von Preußen aus. »Rio de Janeiro in blendendem Sonnenlicht« wurde ein Jahr später gemalt, ebenso der »Sonnenuntergang bei Rio de

Janeiro«. Weitere bekannte Bildtitel sind »Brasilianisches Mobrenmädchen«, »See bei Rio de Janeiro«, »Küste von Brasilien«, »Tropische Landschaft mit Indianerdorf. Im Hintergrund hohe Gebirgszüge«.<sup>10</sup>

Wie sehr Humboldt mit Hildebrandts Kunstauffassung übereinstimmte, ist seinen Bemerkungen vom 17. April 1850 über ein Gemälde auf der Berliner Akademie-Ausstellung zu entnehmen:

*»Nach dem Lobe, das ich Ihrem herrlichen tiefen Meere gespendet, ist es mir schwer, theuerster Hildebrandt, Worte zu finden, um Ihnen den Eindruck zu schildern (Eindruck der Bewunderung) den mir Ihr Abendhimmel gelassen. Das ist das Eigenthümliche eines großen Künstlers, so die mächtige Natur aufzufassen, so die Technik in ihrer Vollkommenheit zu bemeistern, daß ohne eine Spur von Härte sich die Gegenstände, von Farbengluth umflossen, darstellen können. Den schönsten Sieg, den Sie durch die Gesamtheit Ihrer Werke, welche die Feste wie das Meer, den Charakter edler Pflanzenformen wie die scharf accentuirte, betonte Architectur erfassen, in dieser gefühllosen Stadt errungen haben, ist der, daß der enthusiastischste Ihrer Verehrer ein Bildbauer ist, Rauch. Seine Anerkennung Ihres herrlichen, durch die Ausübung selbst immer wachsenden Talents bezeugt, wie der Sinn des Schönen und Großen in allen Kunstbestrebungen (plastischen Gebilden und Malerei) aus einer Quelle fließt. Es war mir ein Drang, theurer Hildebrandt, Ihnen dies zu schreiben, damit, nach dem Tode des uralten Mannes es Ihnen einst Freude mache und mein Andenken in Ihnen fortlebe.«<sup>11</sup>*

Humboldt übereignete Hildebrandt sein monumentales Tafelwerk, die »Vues des Cordillères«, mit folgender Widmung auf dem Titelblatt: *»Dem Reisenden in beiden Hemisphären Eduard Hildebrandt, dem geistreichen anmuthigen Darsteller alles Naturlebens, das er in seinen Tiefen nach Gestaltung und Zauber des Lichtes aufzufassen und gefühlvoll, darum treu und wahr, wieder zu geben vermag; widmet diese Blätter (schwache Nachbildungen des Großen in der Schöpfung wie auch aufkeimender Kunst) zu freundschaftlichem Andenken und mit vieljähriger dankbarer Anhänglichkeit Alexander v. Humboldt. (Berlin, im Februar 1851).«<sup>12</sup>*

1851, 1852 begab sich Hildebrandt auf Wunsch des preußischen Königs über Italien nach Ägypten, Syrien, Palästina, in die Türkei und nach Griechenland. Einen Brief von Hildebrandt aus Beirut ließ Humboldt in der »Berliner Zeitung« abdrucken. Er wollte die Öffentlichkeit am Schaffen des Künstlers teilhaben lassen. Am 19. November 1853 informierte Humboldt seinen Bankier Alexander Mendelssohn, daß er für Hildebrandt, der in »genialer Auffassung und technischer Fertigkeit« sehr hoch einzuschätzen sei, »etwas Wichtiges endlich zu Stande gebracht« habe: Der König werde nach Hildebrandts Reise-studien aus Kleinasien 15–18 Gemälde von Palästina ausführen lassen – »als Oelbilder nach seinen herrlichen Aquarellen [...].«<sup>13</sup>



Hildebrandt zeigte Humboldt jedes größere Bild, bevor es von der Staffelei ging, und Humboldt gab sein Urteil dazu ab. Humboldt war davon überzeugt, daß das Licht des »dünnverschleierten oder reinen« Tropenhimmels besonders reizvoll für einen Landschaftsmaler sei.<sup>14</sup> Er bestärkte Hildebrandt darin, sich mit dieser schwierigen Aufgabe auseinanderzusetzen. Naturschauspiele, wie er sie unter dem Tropenhimmel Brasiliens gesehen hatte, weckten in Hildebrandt den Wunsch, das Licht in der Natur auch in anderen Erdregionen zu studieren. So unternahm er 1858 eine Expedition zum Nordkap, um die Mitternachtssonne zu beobachten.

»In der künstlerischen Thätigkeit des Landschaftsmalers wird Jeder den sehnlichsten Wunsch meines Lebens begründet finden, den Erdball zu umschiffen und die Phänomene, welche das Meer, die Luft und das Festland unter den verschiedenartigsten Himmelsstrichen hervorbringen, aus eigener Anschauung kennen zu lernen,« bekannte er in der Einführung seiner »Reise um die Welt«.<sup>15</sup> Diese realisierte er zwischen 1862 und 1864. Er lernte Ägypten, Indien, Ceylon, China und Japan kennen. Auch in Mexiko und Panama verweilte er kurze Zeit. Der preußische König dekorierte Hildebrandt auf Humboldts Ersuchen hin mit dem Roten Adlerorden.

Hildebrandt führte für Humboldt auch wissenschaftliche Illustrationen aus – er stellte eine Sumpfyypresse dar und zeichnete drei Gebirgsmassive für Humboldts »Atlas« zu den »Kleineren Schriften«. Zu Tafel 9 [ebd.] »Pic von Orizava (Citlaltepetl) (16302 Par. Fuß)« schrieb Humboldt: »Das Bild, welches ich jetzt gebe, ist von unserem großen Landschaftsmaler Eduard Hildebrandt nach einem geistreich aufgefaßten Oelbilde des Baron Gros entworfen, [...]«.<sup>16</sup>

Hildebrandt blieb es vorbehalten zwei Aquarelle zu malen, die Humboldt in seiner Wohnung und in seiner Bibliothek zeigen. Zur letztgenannten, lithographisch vervielfältigten Darstellung heißt es am Schluß der Beschreibung:

»Es ist der merkwürdigste Beweis eines genialen Kunstsinnes, da, wo so viele Gegenstände die Hauptperson in einer Bibliothek umgeben und durch Vereinzelung den Eindruck zu stören trachten, das ganze beherrscht zu haben, und im Original durch meisterhafte, schwer in der Nachbildung erreichbare Abstufung der Farbentöne Ruhe und Harmonie hervorzurufen.«<sup>17</sup>

Im »Kosmos« zählte Humboldt den Maler Hildebrandt neben Rugendas, Bellermann, Kittlitz und dem Grafen Clarac zu denen, die »in viel größerem Style und mit höherer Meisterschaft« als seinerzeit der Engländer William Hodges fremde Erdregionen wiedergegeben hätten.<sup>18</sup>

## Aquarelle und Zeichnungen KKPK

- 129\* Strand von Botafogo  
Bleistift: 13,9 cm x 29,2 cm  
bez. u. dat. u.r.: »Bota Fogo. Mai 1844«  
Inv.Nr SZ 58. E. Hildebrandt. Nachlaß-Stempel.  
[Abb.: Ferrez 1988: 17]
- 130\* Rio de Janeiro. Stadtansicht mit Kirche.  
Menschen im Vordergrund  
Aquarell: 25,3 cm x 19,6 cm  
bez., sign. u. dat u.r.:  
»Rio de Janeiro E. Hildebrandt 1844«  
Inv. Nr.SZ 28 [Abb.: Ferrez 1988: 42]
- 131 Blick vom Meer auf die Glória-Kirche  
Aquarell: 25,7 cm x 36,5 cm  
bez. u. dat. u.r.: »A Gloria.  
Rio de Janeiro. Mai 1844«  
Inv. Nr. SZ 31 [Abb.: Ferrez 1988: 56]
- 132\* Rio de Janeiro bei Sonnenuntergang  
Aquarell: 24,6 cm x 35,4 cm  
bez. u. dat. u.l.: »Rio de Janeiro. Mai 1844«  
Inv. Nr. SZ 32
- 133 Kapelle Sta.Luzia  
Aquarell u. Tempera: 24,3 cm x 34,3 cm  
bez. u. dat. u.r.: »St.Luzia.  
Rio de Janeiro 1844«  
Inv. Nr. SZ 33 [Abb.: Ferrez 1988: 36]
- 134 Landschaftsstudie. Im Vordergrund  
Bäume und Wiese  
Aquarell: 24,2 cm x 34,2 cm  
bez. u. dat. u.l.: »Rio comprido. Juny 1844«  
Inv. Nr. SZ 35



- 
- |   |  |
|---|--|
| <p>135* Landschaftsstudie mit Palmen<br/>und Brunnen<br/>Aquarell: 18,7 cm x 25,8 cm<br/>bez. u. dat. u.r.: »Rio Comprido<br/>Rio de Janeiro April 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 37 [Abb.: Ferrez 1988: 45]</p>               | <p>142 Ausblick von der Fazenda Quitite.<br/>Im Hintergrund das Meer<br/>Aquarell: 24,5 cm x 34,2 cm<br/>bez. u. dat. u.r.: »Quititte 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 50 [Abb.: Ferrez 1988: 65]</p>                               |
| <p>136 Bambusgebüsch am Wasser<br/>mit Personenstaffage<br/>Aquarell: 25,6 cm x 36,1 cm<br/>dat. u.l.: »Praya grande Mai 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 144</p>  | <p>143 Menschen auf dem Weg zur Fazenda Quitite<br/>in Jacarepaguá. Passierender Ochsenkarren<br/>Aquarell: 17,8 cm x 25,8 cm<br/>bez. u. dat. u.l.: »Quititte Juny 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 52 [Abb.: Ferrez 1988: 64]</p> |
| <p>137 Ilha das Cobras<br/>Aquarell u. Tempera:<br/>19,5 cm x 25,3 cm<br/>bez. u. dat. u.r.: »Ilha das Cobras.1844«<br/>Inv. Nr. SZ 43 [Abb.: Ferrez 1988: 73]</p>  | <p>144 Felsige Landschaft. Im Vordergrund<br/>eine Frau mit Federvieh<br/>Aquarell: 24,3 cm x 34,3 cm<br/>bez. u. dat. u.r.: »Quititte Juny 1844«<br/>u.l.: »Quititte Juny 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 57</p>                  |
| <p>138* La Gávea<br/>Aquarell: 24,5 cm x 34,2 cm<br/>bez. u. dat. u.r.: »La Gavia 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 44</p>  | <p>145 Wohnhütten in Jacarepaguá<br/>Öl u. Aquarell: 24,3 cm x 34,3 cm<br/>bez. u. dat. u.r.: »Quititte, Juny 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 60 [Abb.: Ferrez 1988: 67]</p>   |
| <p>139 Praya Rodrigues<br/>Aquarell: 17,6 cm x 25,6 cm<br/>bez. u. dat. u.l.: »Rodrigo 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 47 [Abb.: Ferrez 1988: 63]</p>   | <p>146 Lehmfachwerk-Häuser in Jacarepaguá<br/>Ölstudie: 22,1 cm x 34,6 cm<br/>bez. u. dat.u.r.: »Quititte, Juny 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 61 [Abb.: Ferrez 1988: 66]</p>   |
| <p>140 Insel der Wallfahrtskirche Boa viagem.<br/>Durch Brücke mit dem Festland verbunden<br/>Aquarell: 18,0 cm x 25,8 cm<br/>bez. u. dat. u.r.: »Boa viagem Mai 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 51 [Abb.: Ferrez 1988: 71]</p> | <p>147 Zuckerplantage<br/>Aquarell: 24,3 cm x 34,2 cm<br/>dat. u.r.: »Quititte Juny 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 143</p>  |
| <p>141* Palmen im Gebirge<br/>Aquarell: 24,5 cm x 34,0 cm<br/>bez. u. dat. u.r.: »Quititte Juny 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 49</p>  | <p>148* Waldstudie<br/>Aquarell: 24,5 cm x 34,1 cm<br/>bez. u. dat. u.l.: »Penha [...]1844«<br/>Inv. Nr. SZ 53</p>   |
|   | <p>149 Gebirgslandschaft<br/>Aquarell: 18,2 cm x 25,5 cm<br/>bez. u. dat.: »La Penha. Juny 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 42</p>  |
-

- 
- |   |   |
|---|---|
| <p>150    Brasilianischer Wald<br/> Aquarell: 25,1 cm x 34,7 cm<br/> bez. u. dat. u.r.: »Penha July 1844«<br/> Rs. sign. u. dat.: »Hildebrandt 1844<br/> July Penha-Berlin«</p> <p>151    Küstenlandschaft bei Rio de Janeiro.<br/> Im Vordergrund ein Wohnhaus<br/> Aquarell: 24,5 cm x 34,2 cm<br/> Inv. Nr. SZ 55</p> <p>152    Dorf im Gebirge<br/> Öl u. Aquarell: 25,7 cm x 36,4 cm<br/> bez. u. dat. u.l.: »Engenho Velho. May 1844«<br/> Inv. Nr. SZ 63 [Abb.: Ferrez 1988: 49]</p> <p>153    Bananenpflanze mit Früchten<br/> Aquarell: 36,2 cm x 25,4 cm<br/> bez. u. dat.: »Banane (Frucht und<br/> Blüthe) Engenho velho 1844«<br/> Inv. Nr. SZ 142</p> <p>154*    Ansicht vom Morro do Castelo<br/> Bleistiftzeichnung: 21,8 cm x 29,7 cm<br/> bez. u. dat. u.r.: »(Castello) Rio<br/> de Janeiro Mai 1844«<br/> Inv. Nr. SZ 91</p> <p>155*    Kapelle in der Nähe von Rio de Janeiro<br/> Bleistiftzeichnung: 21,9 cm x 29,7 cm<br/> bez. u. dat. u.l.: »Environs de Rio.<br/> (Chapelle de la Saude) Mai 1844«<br/> Inv. Nr. SZ 96 [Abb.: Ferrez 1988: 34]</p> <p>156    Dorf an einem Flußufer<br/> Öl u. Aquarell: 24,4 cm x 34,3 cm<br/> bez. u. dat. u.l.: »Mazaro. August 1844«<br/> Inv. Nr. SZ 64 [Abb.: Ferrez 1988: 88]</p> | <p>157*    Die Kirche »La Piedade« zu Bahia<br/> Aquarell: 24,5 cm x 34,0 cm<br/> bez. u. dat. u.r.: »La Piedade a Bahia Aug. 1844«<br/> Inv. Nr. SZ 45 [Abb.: Ferrez 1988: 84]</p> <p>158    Hafenansicht<br/> Aquarell: 17,4 cm x 25,6 cm<br/> bez. u. dat. u.r.: »Porte de St. Domingos 1844«<br/> Inv. Nr. SZ 46</p> <p>159    Haus in Bahia. Kirche im Hintergrund<br/> Bleistiftzeichnung: 21,8 cm x 29,6 cm<br/> bez. u. dat. u.l.: »Bahia August 1844«<br/> Inv. Nr. SZ 99 [Abb.: Ferrez 1988: 82]</p> <p>160*    Bananenbüsche<br/> Aquarell: 24,5 cm x 34,1 cm<br/> bez. u. dat. u.l.: »Bananen – Bahia 1844«<br/> Inv. Nr. SZ 140</p> <p>161    Palmen<br/> Aquarell: 36,0cm x 25,7cm<br/> sign. u.l.: »E.Hildebrandt« bez. u. dat. u.r.:<br/> »Bahia August 1844 (Cocus Canna)«<br/> Inv. Nr. SZ 141</p> <p>162    Blick auf die Küste von Bahia<br/> vom Meer aus. 1844<br/> Aquarell: 12,7 cm x 36,6 cm<br/> Inv. Nr. SZ 39 a</p> <p>163    Blick auf die Küste von Bahia<br/> vom Meer aus. 1844<br/> Aquarell: 13,0 cm x 36,6 cm<br/> Inv. Nr. SZ 39 b</p> <p>164    Floß vor Pernambuco<br/> Bleistiftzeichnung: 21,9 cm x 29,6 cm<br/> bez. u. dat.l.: »Jangade<br/> Pernambuco August 1844«<br/> Inv. Nr. SZ 100</p> |
|---|---|
-

- 
- |   |  |
|---|--|
| <p>165 Floß bei Pernambuco<br/>Aquarell: 18,0 cm x 26,3 cm<br/>Inv. Nr. SZ 12</p> <p>166 Zwei sitzende Straßenhändlerinnen<br/>Aquarell: 25,3 cm x 36,2 cm<br/>dat. u.l.: »Bahia. August 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 112 [Abb.: Ferrez 1988: 18]</p> <p>167 Straßenhändlerinnen, stehend und sitzend<br/>Aquarell: 13,3 cm x 22,1 cm<br/>dat. u.: »Bahia 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 114 [Abb.: Ferrez 1988: 86]</p> <p>168 Frau mit Wasserkrug und Frau mit Korb,<br/>stehend en face<br/>Aquarell: 13,4 cm x 22,2 cm<br/>dat. u.l.: »Bahia, August 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 115 [Abb.: Ferrez 1988: 79]</p> <p>169 Frau mit Kind auf dem Arm,<br/>Fruchtkorb auf dem Kopf<br/>und Zuckerrohrstöcken in der Hand<br/>Aquarell: 18,3 cm x 14,8 cm<br/>dat. u.l.: »Bahia August 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 116 [Abb.: Ferrez 1988: 83]</p> <p>170 Frau mit Kind auf dem Rücken,<br/>links zwei andere Frauen<br/>Aquarell: 13,4 cm x 22,1 cm<br/>dat. u.r.: »Bahia August 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 117 [Abb.: Ferrez 1988: 85]</p> <p>171 Frau in Seitenansicht mit<br/>weißem Rock und buntem Tuch<br/>Aquarell, Tempera u. Bleistift:<br/>13,7 cm x 10,8 cm<br/>dat. u.l.: »Bahia 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 128 [Abb.: Ferrez 1988: 87]</p> | <p>172 Zwei Frauen beim Straßenhandel<br/>Aquarell: 25,3 cm x 36,1 cm<br/>dat. u.: »Rio de Janeiro April 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 122 [Abb.: Ferrez 1988: 40]</p> <p>173 Sitzender und stehender Mann<br/>Aquarell: 25,3 cm x 36,1 cm<br/>dat. u.r.: »Rio de Janeiro. Mai 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 124 [Abb.: Ferrez 1988: 72]</p> <p>174 Straßenhändlerin mit Kind<br/>Aquarell: 13,3 cm x 11,3 cm<br/>dat. u.l.: »Rio de Janeiro 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 125 [Abb.: Ferrez 1988: 36]</p> <p>175 Straßenhändlerin in Rückenansicht<br/>mit zwei Kindern<br/>Aquarell: 13,7 cm x 11,3 cm<br/>dat. u.r.: »Rio de Janeiro 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 126 [Abb.: Ferrez 1988: 39]</p> <p>176 Frau in Rückenansicht mit<br/>blau-weiß gestreiftem Tuch,<br/>einen Korb auf dem Rücken tragend<br/>Aquarell u. Tempera: 13,7 cm x 11,5 cm<br/>dat. u.l.: »Rio comprido 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 127</p> <p>177* Fünf Porträts von Afrobrasilianern<br/>Brustbilder<br/>Aquarell: 25,3 cm x 36,1 cm<br/>dat. r.: »Rio de Janeiro Juny 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 129 [Abb.: Ferrez 1988: 19]</p> <p>178 Zwei Straßenhändlerinnen –<br/>sitzend und stehend<br/>Aquarell: 25,3 cm x 36,1 cm<br/>dat. l.: »Rio de Janeiro 1844«<br/>Inv. Nr. SZ 130 [Abb.: Ferrez 1988: 48]</p> |
|---|--|
-

## HERMANN BURMEISTER

Hermann Burmeister hat in Stralsund Medizin und Naturgeschichte studiert, wobei der Schwerpunkt seiner Interessen den Fachgebieten von Zoologie und Paläontologie galt. Seine Ausbildung ergänzte er durch fundierten Zeichenunterricht, der ihm während seiner Expeditionen in Südamerika wichtige Dienste leisten sollte. 1850 bis 1852 reiste er in Brasilien - in den Provinzen Rio de Janeiro und Minas Gerais. Viele Motive hielt er in zeichnerischen und malerischen Studien fest. Darunter war die Bucht von Rio de Janeiro, die ihm wie ein »mit Palmen durchwebtes Rundgemälde« erschien. Er bedauerte sehr, daß es ihm nicht möglich sein werde, die dort angefertigte Skizze farbig zu reproduzieren:

»[...] – ein matter Steindruck malt grau in grau, er kann wohl Umrisse wiedergeben, Abstände andeuten, aber nicht die warmen Farbtöne jener vom tropischen Himmel beleuchteten Uferlandschaft nachahmen.«<sup>1</sup>

Einige Skizzen veröffentlichte er im Bildband zu seiner »Reise nach Brasilien, durch die Provinzen von Rio de Janeiro und Minas geraës. Berlin 1853«. Dazu schrieb er:

»Die Abbildungen, welche meine Reise nach Brasilien begleiten, sind von Künstlern in Berlin nach den Skizzen gearbeitet, welche ich selbst an Ort und Stelle mit Bleistift und zum Theil mit Farben entworfen habe; sie können in Bezug auf die Umrisse als durchaus treue Kopien der Natur angesehen werden, bei deren Ausführung auf Stein dagegen der Künstler seiner eigenen Phantasie vielfältig Spielraum lassen mußte, um den malerischen Effekt des Bildes zu erhöhen. Dadurch sind zwar manche Einzelheiten weniger klar und erkennbar geblieben, als sie in meinen Skizzen waren, der Gesamteindruck hat aber gewonnen, wie ich gern und lobend zugesteh.«<sup>2</sup>

Noch größere Sorgfalt habe er wegen der Kosten nicht walten lassen können. Daß sein künstlerisches Vorgehen eng mit Humboldts Gedanken zur Darstellung der Tropennatur zusammenhing, geht aus seinem Reisewerk hervor, wo er häufig von der Physiognomie und dem Gesamteindruck der Landschaft spricht. 1856 begab sich Burmeister erneut nach Südamerika. Nun fand er in Argentinien ein so vielfältiges Forschungsfeld, daß er sich dort im Jahre 1861 endgültig niederließ. Er hat sich große Verdienste um die wissenschaftliche Erschließung dieses Landes erworben.

179\* »Ansicht des Urwaldes bei Neu-Freiburg«  
Lithographie. u.l.: »H. Burmeister del.«  
Bild: 24,0 cm x 35,5 cm.  
Tafel II  
In: Burmeister, Hermann:  
Landschaftliche Bilder Brasiliens  
und Portraits einiger Urvölker;  
als Atlas zu seiner Reise  
durch die Provinzen Rio de Janeiro  
und Minas geraës.  
Entworfen und herausgegeben  
von ...  
XI Tafeln. Berlin [Georg Reimer; Lith.Anst.  
v. Loeillot] 1853

Ein mächtiger Stamm des Cipo matador mit hohen Stelzwurzeln dominiert im Vordergrund. »Hinter dem großen Stamm steht im Schatten des Samambaya (Farnkrautes) die schöne Heliconia Bihai, die eine doppelte Zackenreihe bildet (aber leider vom Zeichner zu sehr verwischt wurde).«<sup>3</sup> Lange Halme des Riesengrases, des Bambus, wachsen an dem Bach, der von links in den Bildraum einschneidet. Vor der Bambushecke im Mittelgrund gedeiht der Armleuchterbaum (Cecropia concolor) mit 5 Astquirlen, in der Krone des Baumes am linken Bildrand, sitzt – für den Betrachter kaum wahrnehmbar – ein Tukan. Am Ufer des Baches fallen die pfeilspitzenförmigen Blätter von Calladium-Gewächsen auf. Im Hintergrund sind Kohlpalmen erkennbar. Links neben der Cecropia, ebenfalls im Hintergrund, hängen beutelförmige Vogelnester herab.

Die Darstellung verweist in ihrer Konzeption auf das Urwaldbild von Rugendas »Forêt vierge près Manqueritipa«. Daß Burmeister sich mit der »Voyage pittoresque dans le Brésil« gründlich auseinandergesetzt hatte, wurde bereits a.a.O. erwähnt.

---

180 »Neu Freiburg von der Südseite gesehen«  
Lithographie. u.l.: »H. Burmeister del.«  
Bild: 24,5 cm x 34,5 cm  
Tafel I  
In: Burmeister [s.o.]

181 »Blick auf den Parahyba«  
Lithographie. u.l.: »H. Burmeister del.«  
Bild: 19,5 cm x 34,5 cm  
Tafel III  
In: Burmeister [s.o.]

182 »Blick auf den Parahybuna«  
Lithographie. u.l.: »H. Burmeister del.«  
Bild: 23,5 cm x 35,5 cm  
Tafel V  
In: Burmeister [s.o.]

183 »Campos - Gegend bei Lagoa santa«  
Lithographie. u.l.: »H. Burmeister del.«  
Bild: 23,5 cm x 33,0 cm  
Tafel VI  
In: Burmeister [s.o.]

184 »Seminar bei Marianne«  
Lithographie. u.l.: »H. Burmeister del.«  
Bild oben: 16,0 cm x 23,0 cm  
»Stadthaus in Ouro preto«  
Bild unten: 15,5 cm x 23,0 cm  
Tafel IX  
In: Burmeister [s.o.]

185 »St.Francisco de Paula  
in Ouro preto«  
Lithographie. u.l.: »H. Burmeister del.«  
Bild oben: 15,5 cm x 24,5 cm  
»Straße im unteren Theile  
der Stadt Ouro preto«  
Bild unten: 14,0 cm x 24,5 cm  
Tafel X  
In: Burmeister [s.o.]

186 »Puris-Coroados«  
Lithographie. u.l.: »H. Burmeister del.«  
Bild: 33,5 cm x 25,5 cm  
Tafel XI  
In: Burmeister [s.o.]

---

## FRIEDRICH HAGEDORN

Friedrich Hagedorn ging 1852 nach Brasilien. Während seines dreizehn Jahre währenden Südamerikaufenthaltes lernte er außer Rio de Janeiro und Umgebung auch Petrópolis, Teresópolis, Juiz de Fora, Salvador und Recife kennen. Überall fertigte er künstlerische Studien an. Darunter sind beachtliche großformatige Bilder in Tempera oder in Mischtechnik mit Aquarellfarben, auf Karton gemalt. Bestehend ist eine panoramaartige Küstenansicht mit rahmenden Seitenkulissen aus Hecken von Bambusrohr, das sich gleichmäßig und dekorativ in den Bildraum hineinbiegt [ 188 ]. Da Hagedorn Bauwerke, Straßen und landschaftliche Details mit großer Genauigkeit erfaßt hat, sind seine Darstellungen von einem hohen historischen und geographischen Wert. Die Bilder sind frei und ungekünstelt wiedergegeben. Hagedorn fixierte das optische Erscheinungsbild frei von Kompositionsansichten. Damit steht er mit seiner Auffassung noch in der von Humboldt begründeten Tradition.

187\*    Blick auf Niterói  
Tempera: 52,2 cm x 69,7 cm  
sign. u.l.: »Hagedorn«

188    Brasilianische Landschaft  
Tempera u. Aquarell:  
60,0 cm x 102,5 cm





---

## FERDINAND KELLER

[von Eva-Marina Froitzheim]

Im 19. Jahrhundert gehörte Ferdinand Keller zu den bekanntesten Künstlerpersönlichkeiten. Vor allem die Werke der 70er und 80er Jahre trugen ihm den Ruf des größten Koloristen seiner Zeit ein. Seine Begabung für die Farbe, für virtuose Stoffmalerei und barocke Inszenierungskunst verwirklichte er in gewaltigen, theatralischen Historiengemälden mit mythologischen und exotischen Inhalten. Kellers eklektische Verfahrensweise und maltechnische Bravour trugen ihm schon bald den lobenden Titel »Badischer Makart« ein. Über 43 Jahre, nach seiner Berufung an die Großherzogliche Kunstschule Karlsruhe im Jahr 1870, diktierte Keller das Kunstgeschehen an der Akademie. Zäh und unbeirrt hielt er an seiner Position fest, obgleich im Gefolge der aufkommenden Freilichtmalerei eine massive Kritik an seiner Person und seiner Malerei einsetzte. Mit seinem pathetischen Stilideal geriet er nach der Jahrhundertwende in die Isolation, verlor zunehmend die Gunst der Schüler. Als Keller 1913 in den Ruhestand trat, war sein Stern bereits untergegangen, die von ihm propagierte Historienmalerei endgültig Geschichte geworden.

Ferdinand Keller ist uns heute mehr als Maler denn als Zeichner gegenwärtig. Der größte Teil der erhaltenen Zeichnungen Kellers ist in Brasilien entstanden.<sup>1</sup> Sie stammen von der Hand des 16–20jährigen und offenbaren das erstaunliche Talent eines Autodidakten. Hunderte von Motiven befinden sich auf unterschiedlichsten Papieren. Auch Ingenieurspapier, kenntlich an der Millimetereinteilung, fand dabei Verwendung. Keller begann mit Bleistiftstudien einzelner Pflanzen, führte aber zunehmend bildmäßige Naturstudien aus, großformatig angelegt mit einem ausgeprägten Sinn für wohlausgewogenen Bildaufbau. Oftmals korrigierte er den Ausschnitt durch nachträgliche Beschneidung des Papiers. Dennoch bewahren die Blätter einen privaten, intimen Charakter in der unaufdringlichen Beschreibung des Gesehenen. Die Farbe gewinnt im Laufe der Jahre immer stärkeres Gewicht für die Bildgestaltung, der Farbauftrag wird leuchtender und durchscheinender. In seinen Landschaften verbindet er die Darstellung tropischer Vegetation mit einer Beschreibung der eigentümlichen Atmosphäre dieser Landstriche. Daneben gibt es Studien von Bromelien und Kakteenblüten, die in ostasiatischer Klarheit und farblicher

Zartheit auf dem Papier schweben. Gleichzeitig entfaltet Keller ein wissenschaftliches Interesse für seine Umgebung, das sich in geographischen Notizen sowie Größen- und Farbangaben spiegelt, die er auf den Blättern vermerkt.

Ferdinand Keller hielt sich mit seiner Familie einige Jahre in Südamerika auf, wohin der Vater von der brasilianischen Regierung gerufen war, um Brücken und Straßen zu bauen. Die genaue Dauer des Aufenthalts war bislang nicht zu ermitteln, man nahm jedoch einen Zeitraum von sechseinhalb Jahren an, beginnend im Herbst 1855 bis zum Sommer 1862. Keller verbrachte die meiste Zeit im Urwald am Rio Parahyba – heute Paraíba geschrieben –, der rund 50 Kilometer von Rio entfernt im Landesinnern liegt. Er fließt auf einer Strecke von mehr als 400 Kilometern parallel zum Meer und mündet schließlich bei Campos in den Ozean. Darüber hinaus scheint die Familie auch in Juiz de Fora ansässig gewesen zu sein. Diese Stadt liegt ca. 100 Kilometer im Landesinnern. Ferdinand Keller hat unablässig vor der Natur gezeichnet, während Vater und Bruder Brücken und Wege gebaut haben. Lediglich eine Zeichnung dokumentiert die Arbeit der Ingenieure. Dargestellt ist die Aufrichtung eines mit Hilfe von Holzkonstruktionen aufgemauerten Brückenpfeilers. Die im Vergleich zu den übrigen Zeichnungen eher trockene Strichführung zeugt von Kellers Desinteresse an solchen technischen Vorgängen. Seine Aufmerksamkeit richtet sich schon in den frühesten Zeichnungen von 1858 auf Motive aus der unmittelbaren Umgebung der Hütte, die als Unterkunft der Familie am Fluß Paraíba stand. Das »Interieur mit Mann am Schreibtisch« gibt das Innere dieser Behausung wieder.

Mit dem Stift umkreist der Künstler die Eindrücke der fremden Welt im Großen wie im Kleinen. Neben nahsichtigen Pflanzenstudien finden sich weite Panoramalandschaften. Genreartige Motive erzählen von der einheimischen Bevölkerung. 1861 muß Keller eine Reise nach Rio de Janeiro unternommen haben. Sie führte vorbei am bizarren Orgelgebirge. Auf dieser Reise entstanden zahlreiche schöne Panoramen, die wie die »*Brasilianische Gebirgslandschaft*« [ 190 ] durch beigefügte Ortsangaben bezeichnet sind. Hervorragend sind auch Genrebilder – wie ein »*Markt in Rio de Janeiro*« [ 189 ]. Der »*Blick zum Orgelgebirge*« von 1861 [ 195 ] zeigt eine Silhouette charakteristischer, spitzer Berge, deren Gipfel in Wolken gehüllt sind. Eine pittoreske Baumgruppe schiebt sich davor. Links eröffnet sich ein Ausblick auf eine hügelige Landschaft mit einem See. Ein feiner, tropischer Sprühregen überzieht das Land, dessen Fadenstruktur mit Hilfe der Kratztechnik verbildlicht wird. Der Regen liegt wie ein Schleier über der Szene und verdichtet sich um die Gipfel. Diese Technik entwickelte Keller bereits wenige Monate nach seiner Ankunft. Im Skizzenbuch

von 1858/59 wendet er sie in einer Zeichnung vom August 1858 an. Noch ist er ungeübt, da er mit dem scharfen Instrument, das die Oberfläche verletzt, zunächst breite Flächen aufreißt. Erst im Laufe der Zeit lernt er den präzisen Einsatz dieser wirkungssteigernden Technik. Keller schuf in seiner brasilianischen Zeit einige meisterhafte Blätter. Detailgenauigkeit paart sich mit einem Sinn für malerische Qualitäten, die sich in einer überlegten Komposition ausdrücken. In diesem künstlerischen Anspruch lassen sich die Zeichnungen Kellers mit denen von Rugendas vergleichen. Keller gelingt es durch kompositorische Kunstgriffe, einer Landschaft das Typische abzugewinnen. Mit seiner großformatigen Zeichnung »*Reisende in Brasilien*« [ 192 ] schuf Keller ein Blatt von seltener Eindringlichkeit, spannungsgeladen und ausgewogen zugleich. Von einem Hügel herauf kommt eine von Ochsen gezogene Gesellschaft auf einem Karren, drohend türmen sich über ihnen die Wolken, Geier hocken auf einem Felsen. Böiger Wind zerrt an der Mähne des Pferdes, das einen sich umblickenden Reiter trägt. Blaue und braune Farbtöne kolorieren sparsam die Darstellung und lenken den Blick des Betrachters auf die zentrale Szene. Eines der ersten Gemälde, das Keller nach seiner Rückkehr aus Brasilien während seiner Akademiezeit malte, basiert auf dieser Zeichnung. Es ist ein gleichnamiges Bild, das sich heute in der Hamburger Kunsthalle befindet.

Im Jahre 1877, einige Jahre nach Aufnahme seiner Lehrtätigkeit an der Großherzoglichen Kunstschule in Karlsruhe, malte Keller das Historiengemälde »*Humboldt am Orinoko*«. Zu diesem Gemälde hat sich die Tuschevorzeichnung erhalten [ 194 ]. Hier sitzt Humboldt im Schein des Lagerfeuers auf einer Kiste, neben ihm Bonpland.

Kellers Aquarelle und Bleistiftzeichnungen fanden große Zustimmung beim Publikum, wie eine Besprechung anlässlich einer Ausstellung zum 25jährigen Berufsjubiläum im Jahre 1895 zeigte, die eine Auswahl der Blätter präsentierte. Insgesamt vermitteln die Studien und Kompositionen eine paradiesische Vorstellung von Brasilien, die sich auch im Vorsatzblatt zum *Skizzenbuch* spiegelt: Alle Tiere des Urwaldes, ein Alligator, eine Schildkröte, eine Schlange und ein Papagei versammeln sich um ein aufgeschlagenes Buch, in dem das Wort »*Parahiba*« zu lesen ist, das ein Maler-Affe, bekleidet mit kurzer Hose und Buschhemd, hineinschreibt.

Ohne Zweifel werden die brasilianischen Blätter, wie Arthur von Schneider es einst formulierte, »*in ihrer phantasievollen Sachlichkeit ihren bleibenden Wert behalten.*«<sup>2</sup>

- 189\* Markt in Rio de Janeiro. 1861  
Rs: Kakteenstudie [Bleistift].  
Aquarell über Bleistift auf elfenbeinfarbenem Karton:  
13,1 cm x 21,6 cm  
bez. o.r. [Bleistift]:  
»Markt v Markt in Rio./1861 K«  
u.l.: »...beim Largo ...aco«  
SKH K [Abb.: Froitzheim 1992: 50]
- 190 Brasilianische Gebirgslandschaft am Meer. 1861  
bez. o.l. [Bleistift]: »Corcovado«;  
Mitte: »Bai v. Rio; Pão d'açucar./Lagoa dos Freitos«; o.r.: »Ocean.«  
u.r.: »Datranas[?] 1861.K.Juni.«  
Aquarell u. Bleistift  
auf hellgrünem Karton:  
11,0 cm x 30,8/32,3 cm  
[Ecke u.l. abgeschrägt]  
SKH K [Abb.: Froitzheim 1992: 51]
- 191\* Bananenbüsche. 1859  
bez.u.r.: »Parahyba«.  
Bleistift, Aquarell, mit Deckweiß gehöht auf beigefarbenem Papier:  
46,3 cm x 33,3 cm  
SKH K [Abb.: Theilmann 1978: 342]
- 192\* Reisende in Brasilien. 1861  
Rs.: Reisende in Brasilien, Variante der Vorderseite [Bleistift]  
bez. u.r. [Bleistift]: »Mineur's auf Reise.FK« [F und K verbunden]  
»1861...«[Rest unleserlich].  
Bleistift u. Aquarell auf beigefarbenem Papier: 31,6 cm x 47,0 cm  
SKH K [Abb.: Theilmann 1978: 343]

- 
- 193 Kopfstudie eines Afrobrasilianers  
im Profil nach links gewendet. 1860  
bez. u.r. [Bleistift]:  
»Joaquim d'Angola, Dezember 1860«  
Bleistift auf beigefarbenem Papier mit Wz:  
Wappen mit Kerykeion und  
Vogel [beschnitten]:  
29,2 cm x 23,9 cm  
SKH K [Abb.: Theilmann 1978: 343]
- 194\* Alexander von Humboldt am Orinoko. 1877  
Rs.: Studie einer Figurenszene und Messer-  
studien [Bleistift mit Feder in Braun]  
Feder u. Pinsel in Braun über Bleistift  
mit Deckweiß gehöht auf dünnem hellbeige-  
farbenen Papier: 26,7 cm x 20,7 cm  
Vorstudie zu dem Bild »Humboldt am Orinoko«  
von 1877  
SKH K [Abb.: Theilmann 1978: 343]
- 195\* Blick zum Orgelgebirge. 1861  
Aquarell und Bleistift auf dünnem beige-  
farbenen Karton: 16,8 cm x 33,9 cm  
bez. u.r. [Bleistift]: »Serra dos orgãos./  
... da Serra. 1861.K. Sept« [beschnitten];  
u.l. Farbangaben: »Wolken grau [Himmel  
gegen?] unten grün« [teilweise unleserlich]  
SKH K [Abb.: Froitzheim 1992: 61]
- 196 Urwaldbaum mit Schlinggewächsen. 1861  
Aquarell, Bleistift und mit Deckweiß gehöht  
auf chamoisfarbenem Karton: 34,0/45,8 cm x  
21,9/34,1 cm. alle vier Ecken abgeschrägt  
Wasserzeichen beschnitten, nicht zu  
identifizieren.  
dat. u.r. [Bleistift]: »1861.«  
SKH K [Abb.: Froitzheim 1992: 62]
-



---

## FRANZ KELLER-LEUZINGER

Franz Keller-Leuzinger war Künstler, Forschungsreisender, Schriftsteller und Ingenieur. Im Herbst 1855 begleitete er zusammen mit seinem Bruder Ferdinand Keller, der es als Porträt- und Historienmaler zu hohem Ansehen brachte, seinen als Ingenieur tätigen Vater nach Brasilien. Der Maler Otto Grashof, Absolvent der Düsseldorfer Akademie, traf die Familie Keller in Rio de Janeiro. Er berichtete seinem Bruder in Köln darüber: »*Ende des Jahres 1856 gingen 3 Bekannte, von einer Privat-Compagnie engagirt, die, ohne Nutzen von ihnen gehabt zu haben, gerade ein Jahr lang ihre Gage ausgezahlt hatte, behufs Landmessungen respective Wegsanlagen, ins Innere von Brasilien. Es waren dies die Herren Keller, Bauinspector nebst Söhnen aus Carlsruhe. An ihnen verlor ich liebe, schätzenswerte Bekannte.*«<sup>1</sup> Von der Schönheit der tropischen Landschaft tief beeindruckt, fertigten die Brüder vor der Natur künstlerische Studien an. Erst im Jahre 1870 kehrte Keller-Leuzinger – er hatte den Familiennamen seiner Frau mitübernommen – nach Deutschland zurück. Sogleich machte er sich an die Auswertung des in Brasilien gesammelten Materials. 1874 gab er sein Werk »*Vom Amazonas und Madeira*« heraus, das er mit ganzseitigen Holzschnitten und kunstvollen Vignetten illustrierte. Im Begleittext zu den Abbildungen wies er darauf hin, daß er in seinen Bildern vor allem die Pflanzen naturgetreu wiedergeben wollte. Die menschlichen Figuren korrespondieren mit europäischen Idealvorstellungen. Noch zwanzig Jahre nach Erscheinen des Werkes wurden Bilder aus dem Werk zur Illustration anderer brasilianischer Reisebeschreibungen verwendet. Damian von Schütz-Holzhausen und Prinzessin Therese von Bayern bedienten sich dieser Motive.

- 197\* »Erstes Zusammentreffen mit Caripunas-Indianern«  
Holzstich in:  
Keller-Leuzinger, Franz:  
Vom Amazonas und Madeira.  
Skizzen und Beschreibungen  
aus dem Tagebuche einer  
Explorationsreise.  
Stuttgart [A. Kröner] 1874
- 198 »Bruchufer am Madeira mit einer Gruppe  
unterspülter Javaripalmen«  
In: Schütz-Holzhausen, Damian von:  
Der Amazonas. Wanderbilder aus Peru,  
Bolivia und Nordbrasilien. [2. Aufl.]  
Freiburg [Herder] 1895, S. 76  
[= Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und  
Madeira, Abb. nach S. 76]
- 199 »Stamm und Wurzeln eines Urwaldriesen«  
In: Therese von Bayern:  
Meine Reise in den brasilianischen Tropen.  
Berlin [Dietrich Reimer] 1897, S. 46  
[= Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und  
Madeira, Abb. S. 77]



---

## WILHELM KUHNERT

Wilhelm Kuhnert, der Maler und Radierer, war Schüler der Berliner Akademie. Er hatte dort 1883 bis 1887 u.a. bei Ferdinand Bellermann gelernt, der 1842–1845 auf Anregung von Humboldt und mit finanzieller Unterstützung des preußischen Königs als Reisemaler in Venezuela war. Auch Kuhnert zog es in ferne Länder – in den Norden Europas, nach Ägypten und Indien. Dabei richtete er sein Augenmerk auf Landschaften und Tiere. Als Tiermaler sollte er besondere Anerkennung finden. Der Mensch spielt in seinen wenigen erzählenden und historischen Bildern eine untergeordnete Rolle. Doch er war ein talentierter Porträtist. Daher verpflichtete ihn der Ethnologe Paul Ehrenreich als Zeichner für die von ihm verfaßten »*Anthropologische Studien*«. Paul Ehrenreich war Teilnehmer der zweiten Xingú-Expedition unter Karl von den Steinen. Er ließ bei Kuhnert nach Fotografien zeichnen, die man während der Expedition aufgenommen hatte. Denn Ehrenreich war mit diesen Bildern nur eingeschränkt einverstanden. Eine Zeichnung von Künstlerhand war schmeichelnder als die Aufnahmen der Völkerkundler.

*»Einige besonders charakteristische Köpfe wurden von Herrn W. Kuhnert, dem bewährten Meister in der Darstellung anthropologischer Typen, nach der Photographie gezeichnet.«<sup>1</sup>*

- 200\* »Bakairi-Weib Eva«  
Bleistiftzeichnung. Blatt: 51,0 cm x 34,0 cm;  
Bild: 32,0 cm x 24,0 cm  
sign. u. dat. u.l.: »W. Kuhnert 96«  
[Abb. Stahlstich: Ehrenreich 1897: fig. 2a]
- 201 Profilstudie einer jungen Indianerin  
vom Stamme der Bakairi nach rechts gewendet  
Bleistiftzeichnung. Blatt: 51,0 cm x 34,0 cm;  
Bild: 36,0 cm x 25,0 cm  
sign. u. dat. u.l.: »W. Kuhnert 96«  
[Abb.: Ehrenreich 1897: fig. 2f]

- 202 Bildnis einer jungen Indianerin  
vom Stamme der Bakairi  
Bleistiftzeichnung. Blatt: 51,0 cm x 34,5 cm;  
Bild: 30,0 cm x 24,0 cm  
sign. u. dat. u.l.: »W. Kuhnert 96«  
[Abb.: Ehrenreich 1897: fig. 2b]
- 203 Profilstudie eines jungen Indios  
vom Stamme der Paumari nach links gewendet  
Bleistiftzeichnung. Blatt: 50,0 cm x 34,0 cm;  
Bild: ca. 28,0 cm x 18,0 cm  
sign. u. dat. u.l.: »W. Kuhnert 96«  
[Abb.: Ehrenreich 1897: fig. 36b]
- 204 Bildnis eines Indios vom Stamme  
der Paumari  
Bleistiftzeichnung. Blatt: 51,0 cm x 34,0 cm;  
Bild: ca. 30,0 cm x 23,0 cm  
sign. u. dat. u.l.: »W. Kuhnert 96«  
[Abb.: Ehrenreich 1897: fig. 36a]
- 205 Profilstudie eines Indios vom  
Stamme der Paumari nach links gewendet  
Bleistiftzeichnung. Blatt: 51,0 cm x 34,0 cm;  
Bild: ca. 29,0 cm x 22,0 cm  
sign. u. dat. u.l.: »W. Kuhnert 96«  
[Abb.: Ehrenreich 1897: fig. 35]
- 206 Bildnis eines jungen Indios von  
Stamme der Bakairi  
Bleistiftzeichnung. Blatt: 51,0 cm x 34,5 cm  
Bild: 31,0 cm x 29,0 cm  
sign. u. dat. u.l.: »W. Kuhnert 96«  
[Abb.: Ehrenreich 1897: fig. 1]





---

## ANMERKUNGEN

### Einführung

1. Humboldt 1847: 130. Anm. 24 (zu S.85)
2. Ebd.: 129f., Anm. 24 (zu S.85)
3. Humboldt 1807: 28
4. Humboldt 1847: 86
5. Humboldt 1847: 86f.
6. Wied-Neuwied 1820: 29
7. Humboldt 1860: 25
8. Humboldt ebd.
9. Humboldt an Goethe vom 3.1.1810. In: Goethe 1909: 305
10. Wied-Neuwied an seine Mutter Marie Luise vom 4. September 1815. In: Löschner 1988: 45
11. Ebd.
12. Wied-Neuwied 1820: 347
13. Humboldt an seinen Bruder Wilhelm vom 16. November 1823. In: Humboldt [1923]: 144
14. Humboldt 1860: 19
15. Vgl. Grau 1994: 75
16. Wied-Neuwied an Martius vom 30.5.1830. In: Löschner 1988: 49
17. Martius an Wied-Neuwied vom 18.1.1835. In: Löschner 1988: 50
18. Rugendas an Johann Friedrich von Cotta vom 20. Februar 1831. In: Löschner 1976: 184
19. Humboldt an Rugendas vom 20. Juli 1855. In: Richert 1959: 70
20. Adalbert von Preußen 1847: 384
21. Adalbert von Preußen 1847: 380f.
22. Schinkel an Hofmarschall von Maltzahn vom 27.6.1834. In: Blechen-Werk 1940: 34
23. Tschudi: Reisen durch Süd-Amerika [2]: 210 f.
24. Humboldt 1847: 132 a
25. Humboldt 1847: 96f.
26. Ladewig 1894: 337f.
27. Schultze-Naumburg 1897: 18f.
28. Ehrenreich 1897: 3

### Wied-Neuwied

1. Der künstlerische Nachlaß des Prinzen zu Wied-Neuwied wird in der Brasilien-Bibliothek der Robert Bosch GmbH in Stuttgart aufbewahrt
2. Wied-Neuwied 1820: 4
3. Wied-Neuwied 1820: 20
4. Wied-Neuwied 1820: 23
5. Wied-Neuwied 1820: 33
6. Wied-Neuwied an seinen Bruder August vom August 1815. In: Löschner 1988: 41
7. Wied-Neuwied an seine Mutter Marie Luise vom 30. September 1815. In: Löschner 1988: 42
8. Wied-Neuwied an seinen Bruder August vom 13. Oktober 1815. In: Löschner 1988: 42
9. Wied-Neuwied an seine Mutter Marie Luise vom Januar 1816. In: Löschner 1988: 43
10. In: Huppertz 1954: 42
11. Wied-Neuwied 1821: 5
12. Ebd.: 3ff.
13. Wied-Neuwied 1820: 368
14. Tschudi 1866 [2]: 229
15. Wied-Neuwied an seine Mutter Marie Luise. In: Löschner 1988: 44
16. Humboldt an Freiherr vom Stein. In: Avé-Lallemant 1872: 71f.
17. Wied-Neuwied 1820: 6
18. Ebd.: 50
19. Salm-Reifferscheid-Dyck an Wied-Neuwied vom 22. Januar 1822. In: Löschner 1988: 48
20. Ebd.
21. Wied-Neuwied 1820: [382]
22. Ebd.
23. Widmung auf dem lithographierten Bildnis von Carl Begas [Privatbesitz]. In: Löschner 2000: 198 f.

### Sellow

1. Wied-Neuwied an Freyriß vom 15. Februar 1819. In: Löschner 1988: 47
2. Wied-Neuwied 1820: [382]

---

## Clarac

1. Humboldt an seinen Bruder Wilhelm vom 19. November 1823. In: Humboldt [1923]: 144
2. Humboldt 1847: 86
3. Vgl. Löschner 1976: 137. Das Ölgemälde befindet sich in Privatbesitz. Abb.: O olhar distante: 145

## Martius

1. Goethe 1874: 335
2. Die Zeichnung wird in der Bayerischen Staatsbibliothek in München aufbewahrt
3. Vgl. Helbig 1994: 182f.
4. Spix/Martius 1831: 1242f.
5. Vgl. Helbig 1994: 264
6. Spix /Martius 1823: 374
7. In: Huppertz 1954: 49
8. Vgl. Helbig 1994: 258
9. Vgl. Tiefenbacher 1994: 47

## Rugendas

1. Rugendas an seinen Vater Johann Lorenz vom 4. Mai 1824
2. Humboldt an Rugendas o.D. 1825. In: Richert 1959: 12
3. Rugendas an Humboldt vom 20. Januar 1826. In: Löschner 1976: 174
4. Rugendas an Humboldt vom 20. März 1826. In: Löschner 1998: 17
5. Martius an Humboldt vom 7. Januar 1827. In: Löschner 1998: 17
6. Humboldt 1863 [I]: 76 f.
7. In: Rugendas 1836: 20
8. In: Löschner 1992 d: 22
9. Adalbert von Preußen 1857: 266f.
10. Rugendas 1836: 5
11. Rugendas 1836: 15
12. Rugendas 1836: 33
13. Humboldt an Rugendas o.D. In: Richert 1959: 18
14. Huber 1836: 301
15. Martius an Wied-Neuwied vom 11. April 1827. In: Löschner 1998: 17f.

16. Martius an Wied-Neuwied vom 12. Juni 1826. In: Löschner 1992 d: 22
17. Wied-Neuwied an Schinz vom 27. Februar 1836 [Zentralbibliothek Zürich]
18. In: Löschner 1988 a: 50
19. In: Löschner 1988 a: 50f.
20. In: Löschner 1988 a: 51
21. Wied-Neuwied 1839 [I]: Xf.
22. Wied-Neuwied 1841 [II] : 359
23. Burmeister 1853: 260f. u. Anm.
24. Vgl. Boetticher 1898: 487 [II] Nr.6
25. Adalbert von Preußen 1847: 381f.
26. In: Richert 1959: 26
27. Blumenbach an Wied-Neuwied vom 22. März 1831. In: Löschner 1992 d: 24
28. Rugendas 1836: 20
29. Rugendas an seine Schwester Luise vom 31. März 1832 In: Löschner 1976: 189
30. Schinkel an Rugendas. In: Löschner 1976: 186f. Eines der Gemälde [Kat. 114] wurde im April 1831 in die Preuß. Kunstsammlungen aufgenommen. Für diese Auskunft gebührt Herrn Gerd Bartoschek [Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg] tiefer Dank
31. Harkort an Johann Friedrich Breithaupt vom 9. Februar 1834. In: Harkort 1858: 109
32. Vgl. Boetticher 1898: 487 [I] Nr.1
33. In: Richert 1959: 63
34. In: Löschner 1976: 213
35. In: Löschner 1976: 205
36. In: Löschner 1976: 210
37. Vgl. »Voyage pittoresque« Abtlg.I, Tafel 25
38. Humboldt an Rugendas vom 20. Oktober 1851. In: Richert 1959: 68

---

## Adalbert von Preußen

1. Adalbert von Preußen 1847: 239
2. Humboldt 1850: 73f. [betr. Adalbert 1847: 213]
3. Adalbert von Preußen 1847: 761
4. Adalbert von Preußen 1847: 383f.
5. Adalbert von Preußen 1847: 374f.
6. Adalbert von Preußen 1847: 336
7. Für diese Auskunft gebührt Herrn Gerd Bartoschek [Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg] tiefer Dank
8. Adalbert von Preußen 1857: 216f.

## Hildebrandt

1. Hildebrandt an Graf Medem vom 23. November 1841 [Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf]
2. Eckart 1869: 22
3. Humboldt an Olfers o.D. 1844. In: Humboldt [1913]: 83
4. Humboldt an Olfers o.D. 1846. In: Humboldt [1913]: 119
5. Humboldt an Olfers o.D. 1846. In: Humboldt [1913]: 117
6. Humboldt an Olfers o.D. 1846. In: Humboldt [1913]: 118f.
7. Vgl. Boetticher 1891: 535ff.
8. Hildebrandt an Gerhard o.D. 1848. In: Arndt 1869: 66
9. Hildebrandt an Gerhard vom 14. Januar 1848. In: Arndt 1869: 66
10. Vgl. Boetticher 1891: 535ff. Hildebrandts malerisches Werk ist wegen Kriegsverlust nur partiell zu ermitteln
11. In: Arndt 1869: 72f.
12. In: Arndt 1869: 74
13. In: Löschner 1976: 249
14. Humboldt 1847: 96f.
15. Hildebrandt 1867: 1
16. Humboldt 1853: 468
17. Humboldt [1857]
18. Humboldt 1847: 86  
Im Kupferstichkabinett der Stiftung PK in Berlin werden 170 Aquarelle und Zeichnungen von Hildebrandt aus Brasilien aufbewahrt. Mehr als 50 Motive zeigen die Bucht von Guanabara und Rio de Janeiro, ca. 15 die Umgebung, ca. 20 Bilder stammen aus Bahia, ca. 20 von Pernambuco und der Küste. Auf den restlichen sind Bevölkerungstypen dargestellt sowie Pflanzen, Früchte und Fische

## Burmeister

1. Burmeister 1853: 50
2. Burmeister 1853 a [Tafelwerk]: 1

## Keller

1. 150 Zeichnungen aus Brasilien besitzt die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.
2. In: Froitzheim 1992: 62

## Keller-Leuzinger

1. Grashof an seinen Bruder Julius in Köln vom 1. Januar 1857.  
In: Löschner 1987: 156

## Kuhnert

1. In: Ehrenreich 1897: 3



---

## LITERATURVERZEICHNIS

- Adalbert Prinz von Preußen  
1847 Aus meinem Tagebuche 1842–1843.  
Als Manuskript gedruckt  
Berlin
- 1857 Reise Seiner Königlichen Hoheit  
des Prinzen Adalbert von Preußen  
nach Brasilien. Nach dem Tagebuche  
Seiner Königlichen Hoheit mit Höchster  
Genehmigung auszüglich bearbeitet  
und herausgegeben von  
H[ermann] Kletke.  
Berlin
- Arndt, Fanny  
1869 Eduard Hildebrandt, der Maler des Kosmos.  
Berlin
- Avé-Lallement, Robert  
1872 Alexander von Humboldt.  
Sein Aufenthalt in Paris (1806–1826).  
In: Bruhns, Karl [Hrsg.]:  
Alexander von Humboldt. Eine  
wissenschaftliche Biographie. [Bd.2]: S. 1–91  
Leipzig
- Boetticher, Friedrich von  
1891 Malerwerke des neunzehnten  
1898 Jahrhunderts.  
2 Bde. in 4 Teilen  
Leipzig
- Blechen-Werk  
1940 Karl Blechen. Leben, Würdigungen, Werk.  
National-Galerie. Hrsg.von Paul Ortwin Rave.  
Berlin
- Burmeister, Hermann  
1853 Reise nach Brasilien, durch die Provinzen  
von Rio de Janeiro und Minas geraës.  
Berlin
- 1853 a Landschaftliche Bilder Brasiliens und Portraits  
einiger Urvölker. Als Atlas zu seiner Reise durch  
die Provinzen Rio de Janeiro und Minas geraës.  
Berlin
- Carneiro, Newton  
1979 Rugendas no Brasil.  
Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre
- Debret, Jean-Baptiste  
1834 Voyage pittoresque et historique aux Brésil.  
Paris
- Diener-Ojeda, Pablo  
1997 Rugendas 1802–1858.  
Augsburg
- Eckardt, Ludwig  
1869 Eduard Hildebrandt.  
Gedächtnisrede an der von der  
deutschen Kunstgenossenschaft  
und dem Vereine der Berliner  
Künstler am 24. März 1869 in der  
Singakademie zu Berlin veranstalteten  
Hildebrandt-Feier.  
Berlin



- 
- Ehrenreich, Paul  
 1897 Anthropologische Studien über die Urbewohner Brasiliens vornehmlich der Staaten Matto Grosso, Goyaz und Amazonas (Purus-Gebiet). Nach eigenen Aufnahmen und Beobachtungen in den Jahren 1887 bis 1889. Braunschweig
- Ferrez, Gilberto  
 1988 Die Brasilienbilder Eduard Hildebrandts. Berlin
- Freiberg, Günther von  
 1871 Hildebrandt und Schirmer. Berlin
- Froitzheim, Eva-Marina  
 1992 Ferdinand Keller (1842–1922). Gemälde. Zeichnungen. [Bildhefte der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe Nr. 15] Karlsruhe
- Goethe, Johann Wolfgang von  
 1874 Goethe's Naturwissenschaftliche Correspondenz (1812–1832). Im Auftrage der von Goethe'schen Familie hrsg. v. Franz Thomas Bratranek. Bd. 1 Leipzig
- 1909 Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander v. Humboldt. Hrsg. v. Ludwig Geiger. Berlin
- Grau, Jürke  
 1994 Erlebte Botanik – Martius als Wissenschaftler. In: Helbig [Hrsg.]: S. 75–84
- Harkort, Eduard  
 1858 Aus Mejicanischen Gefängnissen. Bruchstück aus Eduard Harkorts hinterlassenen Papieren. Hrsg. von Gustav Kühne. Leipzig
- Hein, Wolfgang-Hagen [Hrsg.]  
 1987 Alexander von Humboldt. Leben und Werk. Unter Mitarbeit von Hanno Beck, Klaus Dobat, Wolfgang-Hagen Hein, Werner Friedrich Kümmel, Renate Löschner, Peter Schoenwaldt mit einem Vorwort von Pierre Bertaux. Ingelheim a.R.
- Helbig, Jörg [Hrsg.]  
 1994 Brasilianische Reise 1817–1820. Carl Friedrich von Martius zum 200. Geburtstag mit Beiträgen von Ernst Josef Fittkau, Jürke Grau, Klaus-Peter Kästner, Wolfgang Kapfhammer, Gabriele Mauthe, Sigrid von Moisy, Ludwig Tiefenbacher [Ausstellungskatalog: Schirn Kunsthalle Frankfurt, Staatliches Museum für Völkerkunde München] München
- Hildebrandt, Eduard  
 1867 Prof. Eduard Hildebrandt's Reise um die Erde. Nach seinen Tagebüchern und mündlichen Berichten erzählt von Ernst Kossak. Berlin
- 1959 Eduard Hildebrandt, Aquarelle und Zeichnungen aus den Beständen der National-Galerie. Von der Sowjetunion 1958 übergeben [Ausstellungskatalog bearb.v. Karl-Heinz Janda] Berlin
- Huber, Victor-Aimé  
 1836 Einige Worte zur Erinnerung an Moriz Rugendas. In: Kunst-Blatt [hrsg. von Ludwig Schorn] 17. S. 301–302; S. 305–307
-

- 
- Humboldt, Alexander von
- 1807 Ideen zu einer Geographie der Pflanzen. Nebst einem Naturgemälde der Tropenländer. Auf Beobachtungen und Messungen gegründet, welche vom 10ten Grade nördlicher bis zum 10ten Grade südlicher Breite, in den Jahren 1799, 1800, 1801, 1802 und 1803 angestellt worden sind, von Al. von Humboldt und A. Bonpland. Bearbeitet und herausgegeben von dem Ersteren. Mit einer Kupfertafel. Tübingen u. Paris
- 1810 Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique. Paris
- 1847 Kosmos. Entwurf einer physischen  
1850 Weltbeschreibung. Bd. 2 , Bd. 3  
Stuttgart u. Augsburg
- 1853 Geognostische und physikalische Erinnerungen. Kleinere Schriften.I. [und einziger Band]  
Stuttgart u. Tübingen
- [1857] Alexander v. Humboldt in seiner Bibliothek, nach einem Aquarell von Ed. Hildebrandt. [Die Original-Inschrift und Erläuterung]  
Berlin
- 1860 Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse. In: Humboldt: Ansichten der Natur mit wissenschaftlichen Erläuterungen. Bd. 2 : S. 1–175  
Stuttgart u. Augsburg
- 1861 Reise in die Aequinoctial-Gegenden des  
1862 neuen Continents. In deutscher Bearbeitung von Hermann Hauff. Nach der Anordnung und unter Mitwirkung des Verfassers. Einzige von A. v. Humboldt anerkannte Ausgabe in deutscher Sprache. 6 Bde.  
Stuttgart
- 1863 Briefwechsel Alexander von Humboldt's mit Heinrich Berghaus aus den Jahren 1825 bis 1858. 3 Bde.  
Leipzig
- [1913] Briefe Alexander von Humboldt's an Ignaz v. Olfers, Generaldirektor der Kgl. Museen in Berlin. Hrsg. von Ernst Werner Maria v. Olfers.  
Nürnberg u. Leipzig
- [1923] Briefe Alexander von Humboldt's an seinen Bruder Wilhelm. Hrsg. von der Familie von Humboldt in Ottmachau.  
Berlin
- Huppertz, Josefine  
1954 Textkritische Analyse und Vergleich zwischen schriftlichem Nachlaß und Reisewerk [Tagebuchauszüge].  
In: Wied-Neuwied Maximilian Prinz zu 1954: S. 32–108
- Ladewig, Paul  
1894 Künstlergespräche [Ferdinand Keller]  
In: Deutsche Revue 19/4: S. 336–341
- Löschner, Renate  
1976 Lateinamerikanische Landschaftsdarstellungen der Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt. [Diss.]  
Berlin
- 1978 Deutsche Künstler in Lateinamerika. Maler und Naturforscher des 19. Jahrhunderts illustrieren einen Kontinent. [Ausstellungskatalog des Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz, Berlin]  
Berlin
-

- 
- 1982 Die Reisen des Prinzen Maximilian zu Wied 1815–1817 in Brasilien. [Ausstellungskatalog des Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz, Berlin] Berlin
- 1985 Die Amerikaillustration unter dem Einfluß von Alexander von Humboldt. In: Hein [Hrsg.]: S. 283–300
- 1987 Die Reisen des Malers Otto Grashof in Argentinien, Chile und Brasilien 1852–1857, mit einer Dokumentensammlung. Berlin
- 1988 a Nachlaß des Prinzen Maximilian zu Wied-Neuwied. Illustrationen zur Reise 1815 bis 1817 in Brasilien. In: Brasilien-Bibliothek der Robert Bosch GmbH. Katalog Bd. II, Teil I. Bearbeitet von Renate Löschner und Birgit Kirschstein-Gamber. Stuttgart
- 1988 b Alexander von Humboldt. Inspirador de una nueva ilustración de América. Artistas y científicos alemanes en Sudamérica y México. [Ausstellungskatalog des Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz, Berlin] Berlin
- 1992 a Alexander von Humboldt als Initiator eines künstlerisch-wissenschaftlichen Amerikabildes. In: Amerika 1492–1992. Neue Welten – Neue Wirklichkeiten. Essays. Aus Anlaß der Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin: S. 247–256 Braunschweig
- 1992 b Lateinamerikabilder in der Kunst des 19. Jahrhunderts. In: Amerika 1492–1992. Neue Welten – Neue Wirklichkeiten. Katalog: S. 198–210 Braunschweig
- 1992 c Fixsterne im System Alexander von Humboldt. Maximilian zu Wied, Johann Moritz Rugendas und der Comte de Clarac. In: Magnaguagno, Guido, u. Martin Schaub [Hrsg.]: Brasilien. Entdeckung und Selbstentdeckung [Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich]: S. 122–133 Bern
- 1992 d Johann Moritz Rugendas in Mexiko. Ein Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt. [Ausstellungskatalog des Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz, Berlin] Berlin
- 1994 Vom Chimborazo zum Orinoko: Höhepunkte von Humboldts Amerikaexpedition in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: De orbis hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Axel Schönberger und Klaus Zimmermann. Bd. 2: S. 1371–1381 Frankfurt a. M.
- 1998 Johann Moritz Rugendas als Illustrator botanischer Werke von Carl Friedrich Philipp von Martius. In: Münchner Beiträge zur Völkerkunde. Jahrbuch des Staatlichen Museums für Völkerkunde Bd. 5: S. 9–29 München
- 2000 Maximilian Prinz zu Wied (1782–1867) und Alexander von Humboldt (1769–1859) In: Heimat-Jahrbuch 2001 des Landkreises Neuwied: S. 187–201 Neuwied
- Meyer, Bruno  
1869 Eduard Hildebrandt. In: Zeitschrift für Bildende Kunst. 4, S. 261–272, S. 336–345
-

---

Muthmann, Friedrich

- 1955 Alexander von Humboldt und sein  
Naturbild im Spiegel der Goethezeit.  
Zürich u. Stuttgart

O olhar distante – the distant view. [Ausstellungskatalog]

- 2000 Mostra do Redescobrimento.  
São Paulo [Associação Brasil 500 anos artes visuais]

Prause, Marianne

- 1975 Die Kataloge der Dresdner Akademie-  
Ausstellungen 1801–1850 bearbeitet von  
...Bd. 1 u. Reg. Bd. [2]  
[Quellen und Schriften zur Bildenden Kunst.  
Hrsg. von Otto Lehmann-Brockhaus und  
Stephan Waetzold]  
Berlin

Richert, Gertrud

- 1959 Johann Moritz Rugendas.  
Ein deutscher Maler des XIX. Jahrhunderts.  
Berlin

Rugendas, Johann Moritz

- 1836 Das Merkwürdigste aus der  
malerischen Reise in Brasilien.  
Schaffhausen

Rugendas

- 1998 Eine Künstlerfamilie in Wandel und  
Tradition. Hrsg. v. Björn R. Kommer,  
mit Beiträgen von Gode Krämer, Doris Pfister,  
Anke Ch. Held, Susanne Steensma, Pablo Diener  
[Augsburger Museumsschriften. 8]  
Augsburg

Saint-Cricq, Laurent

- 1869 Voyage à travers l'Amérique du sud de  
l'océan pacifique à l'océan atlantique par  
Paul Marcoy [d. i. Laurent Saint-Cricq]. Illustré  
de 626 vues, types et paysages par  
Edouard Riou et accompagné de 20 cartes  
gravées sur les dessins de l'auteur.  
Paris

Schultze-Naumburg, Paul

- 1897 Ferdinand Keller. In: Zeitschrift für Bildende Kunst. 8.:  
S. 17–24

Spix, Johann Baptist von, und Carl Friedrich von Martius

- 1823 Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät  
1828 Maximilian Joseph I. Königs von Bayern  
1831 in den Jahren 1817–1820 gemacht und  
beschrieben. 3 Bde.  
München

Staudinger, Ulrike

- 1990 Die »Bildergalerie« Maximilian Karls von  
Thurn und Taxis. Fürstliches Mäzenatentum  
im bürgerlichen Zeitalter. Geschichte der  
Sammlung und kritischer Katalog. Hrsg. von  
Fürst Thurn und Taxis. Zentralarchiv und  
Hofbibliothek. Bd. 17  
Kallmünz

Steinen, Karl von den

- 1886 Durch Central-Brasilien,  
Expedition zur Erforschung des Schingú  
im Jahre 1884.  
Leipzig

Teuscher, Andrea

- 1998 Die Künstlerfamilie Rugendas: 1666–1858  
Werkverzeichnis zur Druckgraphik  
[Augsburger Museumsschriften. 9]  
Augsburg

---

Theilmann, Rudolf

- 1978 Die deutschen Zeichnungen des  
19. Jahrhunderts. Staatliche Kunsthalle  
Karlsruhe. Kupferstichkabinett. 2 Bde.  
Karlsruhe

Tiefenbacher, Ludwig

- 1994 Die Bayerische Brasilienexpedition von  
J.B. Spix und C.F.Ph. Martius 1817–1820.  
In: Helbig [Hrsg.]: S. 28–52

Tschudi, Johann Jakob von

- 1866 Reisen durch Süd-Amerika.  
Bd. 2  
Leipzig

Wagner, Robert

- 1997 Thomas Ender no Brasil 1817–1818.  
Aquarelas pertencentes à Academia  
de Belas Artes em Viena  
[Ausstellungskatalog Mai–Juni 1997  
MASP São Paulo, MNBA Rio de Janeiro]  
Graz

Wied-Neuwied Maximilian Prinz zu

- 1820 Reise nach Brasilien in den Jahren  
1821 1815–1817. 2 Bde.  
Frankfurt a.M.

- 1839 Reise in das innere Nord-America  
1841 in den Jahren 1832 bis 1834. 2 Bde.  
Koblenz

- 1954 Unveröffentlichte Bilder und  
Handschriften zur Völkerkunde  
Brasiliens. Unter Mitarbeit von  
Josefine Huppertz, Udo Oberem  
und Karl Viktor Prinz zu Wied,  
Hrsg. von Josef Röder und  
Hermann Trimborn.  
Bonn, Hannover, Stuttgart

---

## PERSONENREGISTER

- Achenbach, Andreas (1815–1910) 53  
Adalbert Heinrich Wilhelm Prinz von Preußen (1811–1873)  
10, 11, 51–53, 75  
Adam, Albrecht (1786–1862) 33  
Adam, Victor-Vincent (1801–1866) 38, 40–43  
Axmann, Joseph (1793–1873) 31
- Barbosa da Silva, Paulo (1794–1868) 48  
Barca, Conde de 18  
Begas, Karl (Joseph) (1794–1854) 13, 73  
Bellermann, Ferdinand (Konrad F.) (1814–1889) 56, 57, 71  
Biard, François-Auguste (1798–1882) 13  
Bichebois, Louis-Pierre-Alphonse (1801–1850) 38, 40  
Bismark 51  
Bittheuser, Johann Pleikard (1774–1859) 18, 22  
Blechen, Karl (1798–1840) 12, 44  
Blumenbach, Johann Friedrich (1752–1840) 15, 23, 45, 74  
Bock, Johann Carl (1757–?) 21, 22  
Bodmer, Carl (1809–1893) 11, 20  
Bollmann, Emil 49  
Bonington, Richard Parkes (1802 od. 1801–1828) 36, 40  
Bonpland (eigentl. Goujard), Aimé (1773–1858) 12, 66  
Brandmayer, August 28, 30  
Breithaupt, Johann Friedrich August (1791–1873) 74  
Brodtmann, J. 10, 39  
Bry, Theodor de (1561–1623) 9  
Buchberger, Johann (?–1821) 11, 27  
Burmeister, Hermann (1807–1892) 12, 39, 61, 62  
Butsch, Marie 49
- Chaillon-Portelle 26  
Chateaubriand, François-René Vicomte de (1768–1848) 20  
Chodowiecki, Daniel (1726–1801) 33  
Clarac, Charles-Othon-Frédéric Comte de (1777–1847)  
10, 25, 26, 35, 38, 57
- Constable, John (1776–1837) 36  
Cook, James (1728–1779) 38  
Cornelius, Peter von (1783–1867) 27, 28  
Corot, Jean-Baptiste-Camille (1796–1875) 44  
Cotta, Johann Georg von (1796–1863) 36  
Cotta von Cottendorf, Johann Friedrich von (1764–1832) 36, 73  
Couven, J.W. von 27, 29
- Debret, Jean-Baptiste (1768–1848) 13, 33, 36  
Delacroix, Eugène (1798–1863) 36, 53  
Deroy, Isidore-Laurent (1797–1886) 38, 43  
Dreidoppel, David 20  
Durand & Sauvé 26
- Eeckhout (Eyckhout), Albert van der (tätig~ 1640/50) 9  
Ehrenreich, Paul (1855–1914) 13, 71  
Eichler, G. 21  
Elisabeth Königin von Preußen (1801–1873) 56  
Ender, Thomas (1793–1875) 11, 27, 29, 31  
Engelmann, Godefroy (1788–1839) 34, 36, 39, 40–44  
Eschwege, Wilhelm Ludwig von (1777–1855) 15  
Eßlinger, Martin (1793–1841) 19, 21, 22  
Everdingen, Allaert van (1621–1675) 25
- Fortier, Claude-François (1775–1835) 25, 26, 35  
Franz I. Kaiser von Österreich (1768–1835) 11  
Frenzel, Johann Gottlieb Abraham (1782–1855) 16, 20, 21  
Freyreiß, Georg Wilhelm (1798–1825) 15, 23, 73  
Friedrich Wilhelm III. König von Preußen (1770–1840) 51  
Friedrich Wilhelm IV. König von Preußen (1795–1861) 49, 51, 53, 56  
Friedländer, Joseph 47
- Gehrts, Johannes (1855–?) 12  
Gellée, Claude (gen. Claude Lorrain) (1600–1682) 16, 31  
Gérard, François-Pascal-Simon de (1770–1837) 36  
Gerhard 75  
Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832) 10, 27, 73  
Grashof, Julius Werner (1802–1875) 75  
Grashof, Otto (1812–1876) 51, 69, 75  
Gros, Antoine-Jean (1777–1835) 36, 38  
Gros, Jean-Baptiste-Louis (1793–1870) 57  
Gudin, Théodore-Jean-Antoine (1802–1880) 36, 51
-

- 
- Hagedorn, Friedrich (1814–1869) 63  
Haldenwang, Christian (1770–1831) 21, 22  
Harkort, Eduard (1798–1854) 47, 70  
Heinzmann, Carl Friedrich (1795–1846) 27,30  
Heubach, F. 22  
Hildebrandt, Eduard (1818–1869) 12, 51, 53–57, 59, 75  
Hodges, William (1744–1797) 57  
Hohe, Friedrich (1802–1870) 28, 29, 48  
Huber, Victor-Aimé (1800–1869) 36, 38  
Humboldt, Alexander von (1769–1859) 9–13, 15, 19, 20, 23, 34–37, 43, 45–49, 51, 53, 55–57, 61, 66, 67, 73–75  
Humboldt, Caroline Friederike von (1766–1829) 25  
Humboldt, Wilhelm von (1767–1835) 10, 25, 73, 74  
  
Isabel I. la Católica (1451–1504) 27  
Isabey, Eugène (Louis-Gabriel-E.) (1803–1886) 38, 53  
  
Jeparack 17, 18, 23  
João VI. (1767–1826) 33  
Johann Erzherzog von Österreich (1782 -1859) 31  
Joly, Alexis-Victor (1798–1874) 38, 40  
Jonué Jakiiian 17  
Jucakemet 18  
June Kerengnatnuck 17, 21  
Juri 28, 30  
Jussieu, Antoine-Laurent de (1748–1836) 23  
  
Karwinski von Karwin, Wilhelm Friedrich von (?–1855) 33  
Keller, Ferdinand (1842–1922) 12, 65, 66, 69  
Keller-Leuzinger, Franz (1835–1890) 12, 69  
Keller, Heinrich (1778–1862) 23  
Kittlitz, Heinrich von (1799–1874) 57  
Kletke, Hermann 52  
Kobell, Wilhelm Alexander Wolfgang von (1766–1855) 27  
Kolumbus, Christoph (1451–1506) 27  
Koppe, Karl Wilhelm (1777–1837) 47  
Kraft, Anton 28, 29  
Krause, Robert (1813–1885) 47  
Krause, Wilhelm (1803–1864) 51, 53  
Krüger, Anton (1795–1857) 23  
Krüger, Franz (1797–1857) 52  
Kuhnert, Wilhelm (1865–1926) 12, 71  
Kunth, Carl Sigismund (1788–1850) 19,35  
  
Langsdorff, Georg Heinrich von (1774–1852) 23, 27, 33, 34  
Lavater, Johann Kaspar (1741–1801) 23  
Leborn, Louis (1796–1865) 38, 42  
Lecamus 42, 43  
Leonardo da Vinci (1452–1519) 18  
Leopoldine von Habsburg Kaiserin von Brasilien (1797–1826) 10, 27, 31  
Li (s. Humboldt, Caroline von)  
Lips, Johann Jakob (1791–1833) 18, 22  
Lorrain (s. Gellée)  
Luxembourg, Charles-Emanuel-Sigismond Duc de Pinei-L. (1774–1864) 25  
  
Makart, Hans (1840–1884) 65  
Maltzahn, Mortimer Joachim von (1793–1843) 73  
Marcoy (s. Saint-Criq)  
Martius, Carl Friedrich Philipp von (1794–1868) 10–12, 27–31, 33–35, 37, 38, 48, 49, 73, 74  
Maurin, Antoine 41, 42  
Maximilian I. Joseph König von Bayern (1756–1825) 11, 27  
Maximilian II. Joseph König von Bayern (1811–1864) 48  
Mayer, Ernst 28, 29, 30  
Medem 53, 75  
Mendelssohn, Alexander (1798–1871) 56  
Metternich, Klemens Wenzel Prinz M. Fürst zu Portella (1773–1859) 31  
Mikan, Johann Christian (1769–1844) 11  
Minsinger, Sebastian (1800–1864) 30  
Miranha 28, 30  
  
Nachtmann, Franz Xaver (1799–1846) 30  
Napoleon I. (1769–1821) 15  
Nassau-Siegen, Moritz von (1604–1679) 9  
Natterer, Johann von (1787–1843) 11  
  
Olfers, Ignaz von (1793–1872) 13, 23, 55, 75  
Oriolla 51  
  
Päring, Joseph 27, 29  
Passini, Johann Nepomuk (1798–1874) 31  
Pedro I. (1798–1834) 10, 27, 34  
Pedro II. (1825–1891) 47, 51  
Poepfig, Eduard Friedrich (1798–1869) 12  
Pohl, Johann Emanuel (1792–1834) 11, 31  
Post, Frans Jansz (um 1612–1680) 9, 29, 31
-



- 
- Quäck 17  
 Quaglio, Lorenzo II. (1793–1869) 33  
  
 Rauch, Christian Daniel (1777–1857) 56  
 Redouté, Henri Joseph (1766–1852) 19  
 Riedel, August (1799–1883) 44, 47  
 Righini, Joseph Leon (~1820–1884) 13  
 Riou, Edouard 13  
 Rist, Gottfried (~1789–1824) 16, 21  
 Rittner 34, 44  
 Rugendas, Georg Philipp I. (1666–1742) 33  
 Rugendas, Johann Georg Lorenz I. (~1730–1799) 33  
 Rugendas, Johann Lorenz II. (1775–1826) 33, 34, 74  
 Rugendas, Johann Moritz (1802–1858) 10–13, 27–29, 33–49, 51, 56, 57, 61, 66, 73, 74  
 Rugendas, Luise (1807–?) 74  
 Ruisdael (Ruysdael) Jacob Isaackszoon (~1628/29–1682) 25, 31  
 Rumohr, Carl Friedrich von (1785–1843) 44  
  
 Sabatier, Leon-Jean-Baptiste (?–1887) 38, 40  
 Saint-Criq, Laurent 13  
 Saint-Hilaire, Auguste de (1779–1853) 25  
 Saint-Pierre, (Jacques-Henri)-Bernardin de (1737–1814) 20  
 Salm-Reifferscheid-Dyck, Joseph Maria Franz Fürst zu (1773–1861) 19, 73  
 Santa Anna, Antonio López de (1794–1876) 47  
 Savery, Roelandt (1576 od. 1578–1639) 25  
 Schinkel, Karl Friedrich (1781–1841) 12, 45, 47, 73, 74  
 Schinz, Heinrich Rudolf (1777–1862) 38, 74  
 Schirmer, Wilhelm (August W.) (1802–1866) 53  
 Schleich, Carl d.J. (1788–1840) 24  
 Schmid, Philipp (tätig ~1820) 28–30  
 Schneider, Arthur von 66  
 Schnell, Ludwig Friedrich (1790–1834) 20  
 Schütz-Holzhausen, Damian 69  
 Schulz 47  
 Schwind, Moritz von (1804–871) 48  
 Seifert, Johann (1800?–1877) 36  
 Sellow, Friedrich Paul (1789–1831) 15, 22, 23  
 Seyffer, August (Friedrich A.) (1774–1845) 16, 20–22  
 Spix, Johann Baptist von (1781–1826) 11, 27–31, 33, 34  
 Staden, Hans (1525/28–~1576) 9  
 Stein, Heinrich Friedrich Karl Freiherr vom und zum (1757–1831) 19, 73  
  
 Steinen, Karl von den (1855–1929) 12, 71  
 Steinen, Wilhelm von den (1859–1934) 12  
 Steingrübeler, Joseph (1804–1838) 27, 30  
 Stilke, Hermann Anton (1803–1860) 27  
  
 Taunay, Adrien-Aimé (1803–1828) 33  
 Taunay, Félix-Emile (1795–1881) 33  
 Taunay, Nicolas-Antoine (1755–1830) 13, 33  
 Texier 26  
 Theremin, Karl Wilhelm von (1784–1852) 51, 52  
 Therese Prinzessin von Bayern 69  
 Thurn und Taxis, Maximilian Karl Fürst von (1802–1871) 46  
 Tschudi, Johann Jakob von (1818–1889) 12, 18  
 Turner, William (Joseph Mallord W.) (1775–1851) 44, 53  
  
 Urban, Ignatius 49  
  
 Vas de Abreu Lima, Bento Lourenço 18, 19, 22  
 Velden van de 29  
 Victoria Königin von Großbritannien u. Irland (1819–1901) 56  
 Vignerot, Pierre-Roch (1789–1872) 38, 41  
 Villeneuve, Jules-Louis-Frédéric (1796–1842) 38, 40  
 Visconti 25  
  
 Waagen, Gustav Friedrich (1794–1868) 49  
 Wied-Neuwied  
     August (Johann August Karl) Fürst zu W.-N. (1779–1836) 15, 73  
     Karl Emil Friedrich Heinrich Prinz zu W.-N. (1785–1864) 15  
     Marie Luise Fürstin zu W.-N. (1747–1823) 73  
     Maximilian Prinz zu W.-N. (1782–1867)–10, 11, 15–20, 23, 25, 27–29, 34, 37–39, 45, 73, 74  
 Wildt, Carl (tätig 1830/60) 13, 52  
 Willdenow, Carl Ludwig (1765–1812) 23  
  
 Zuber 38  
 Zwinger (1787–?) 38, 41, 42
-

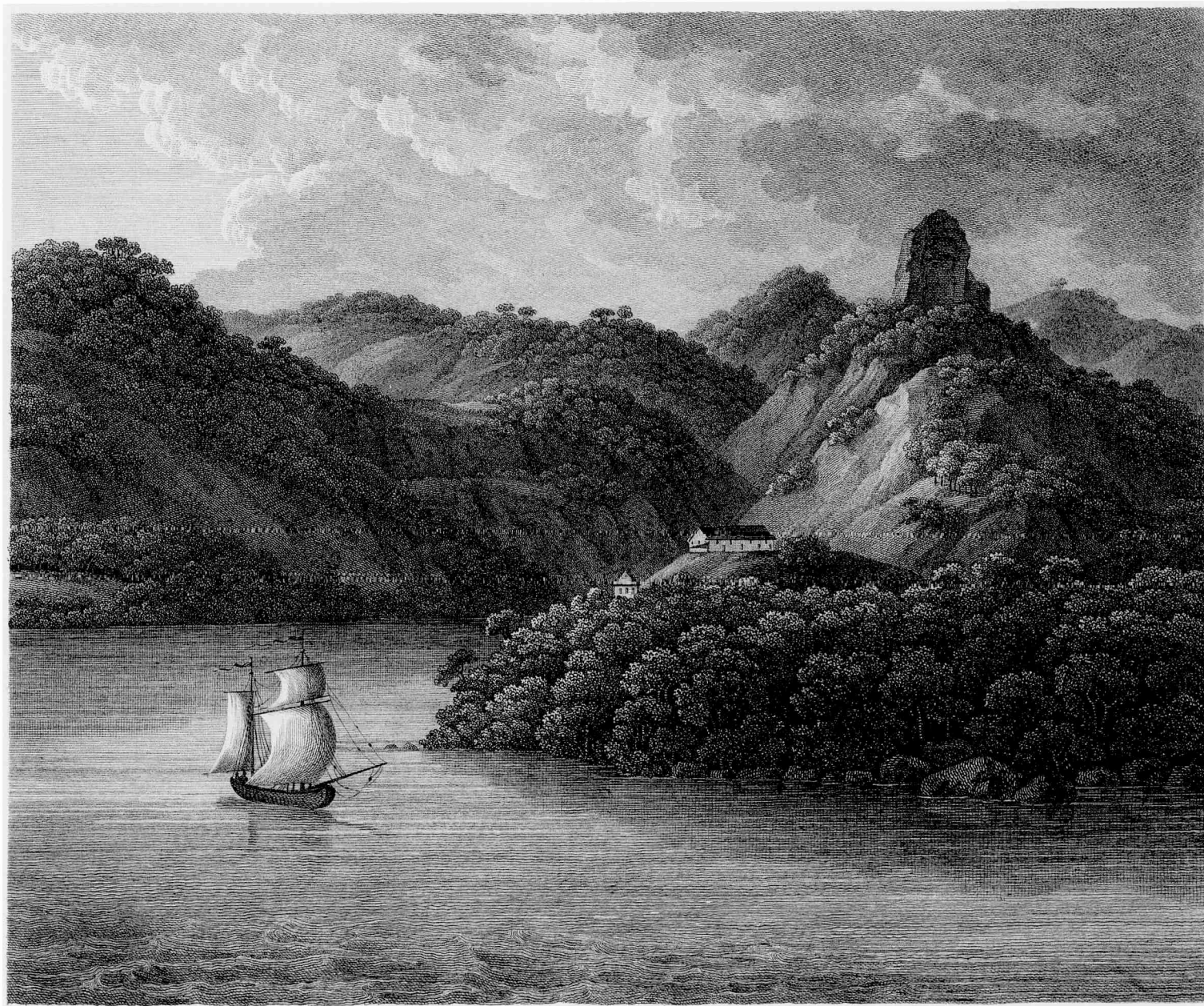


---

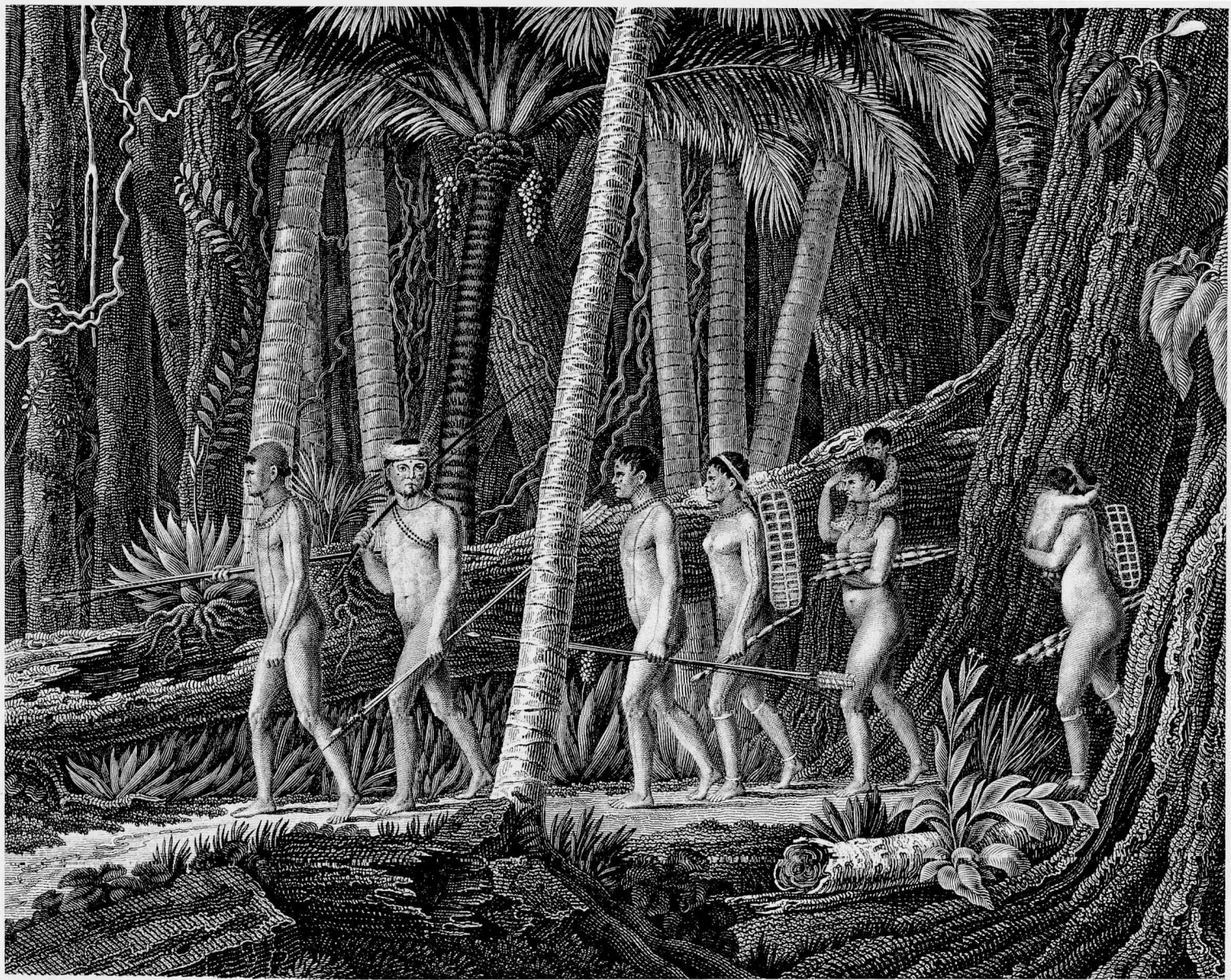
## ABBILDUNGEN

Im Katalog mit \* gekennzeichnet





Kat. Nr. 6: Prinz zu Wied-Neuwied: Felsen »Juculucoara«



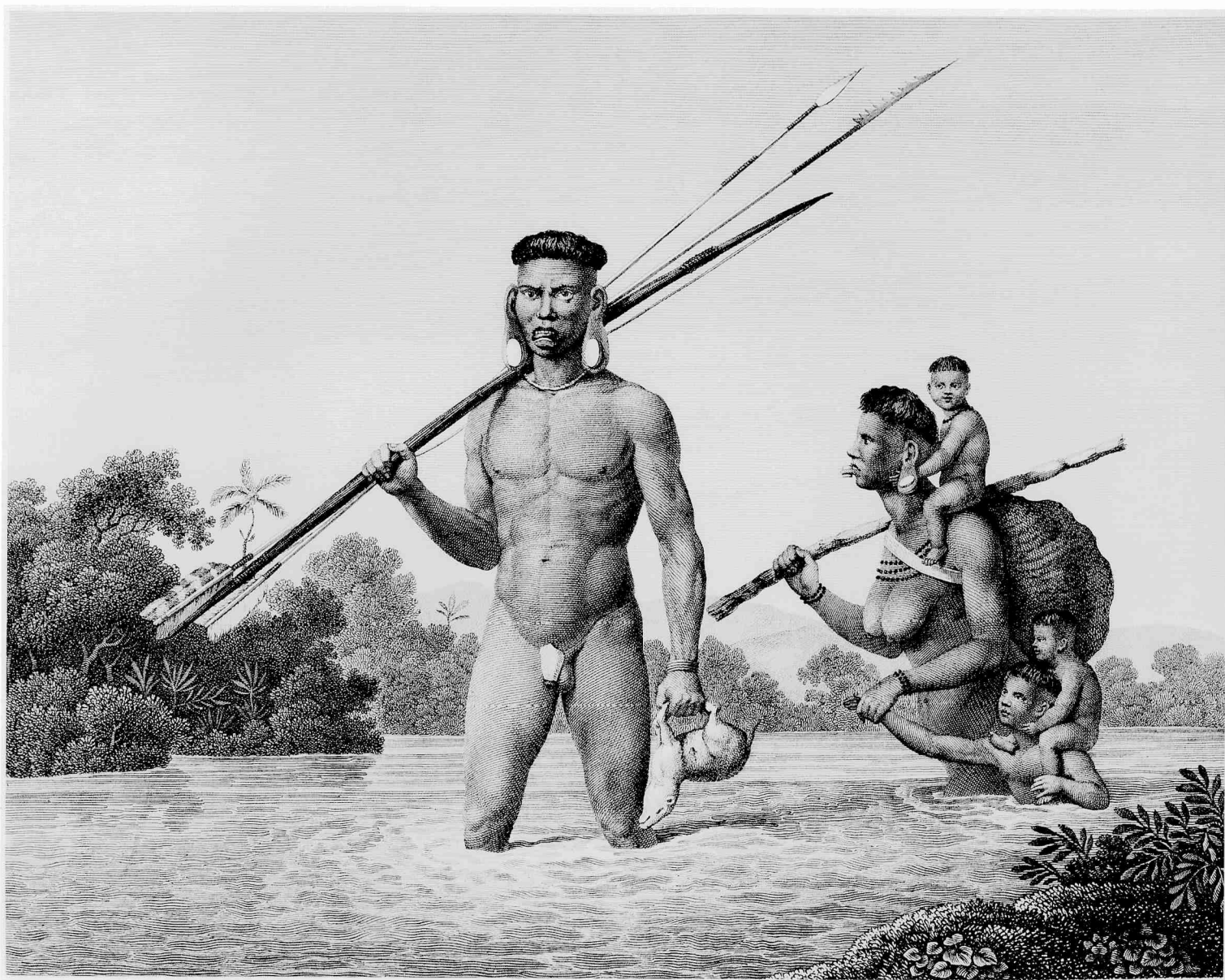
Kat. Nr. 12: Prinz zu Wied-Neuwied: »Puris in ihren Wäldern«



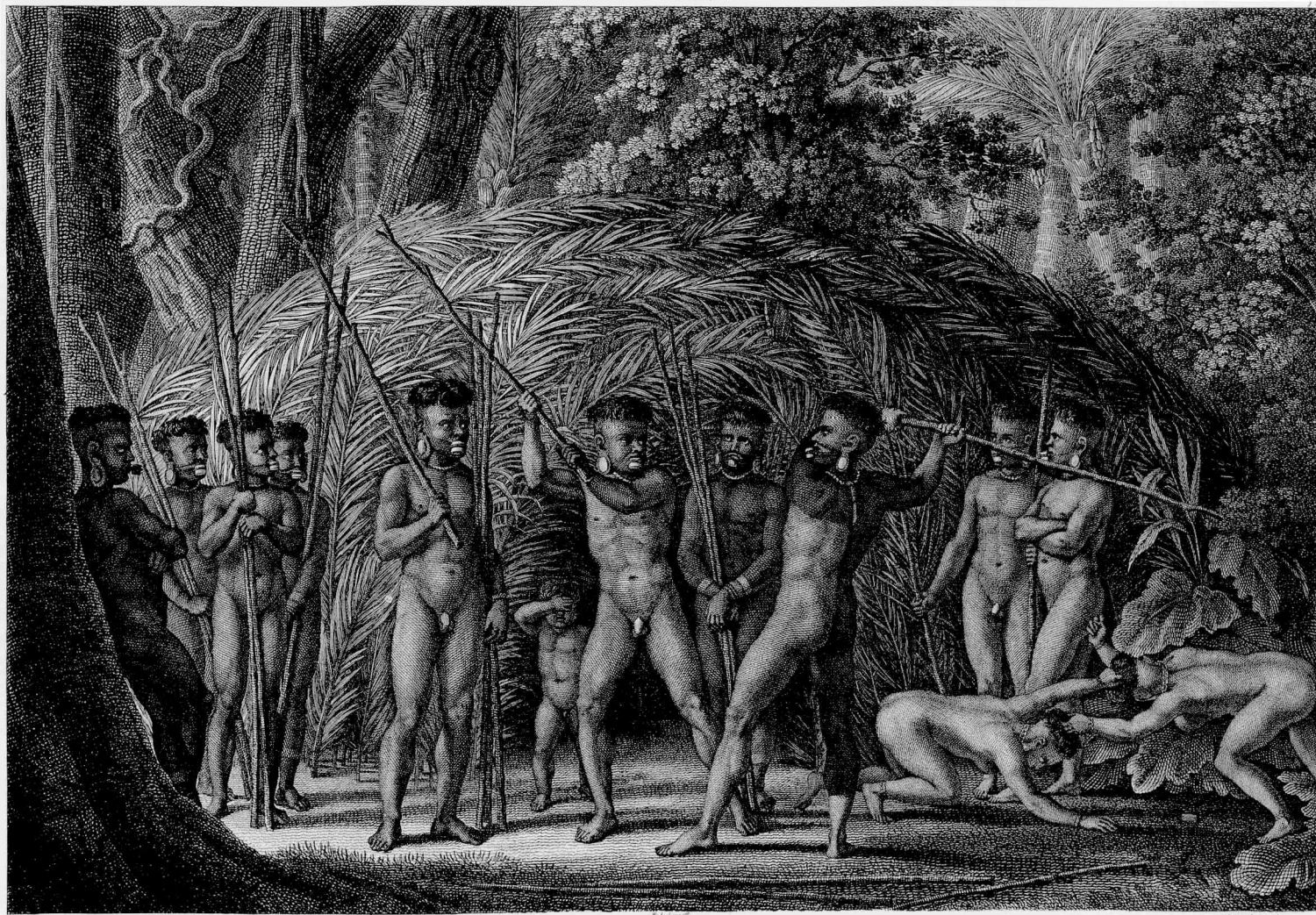


Kat. Nr. 14: Prinz zu Wied-Neuwied: »Puris in ihrer Hütte«

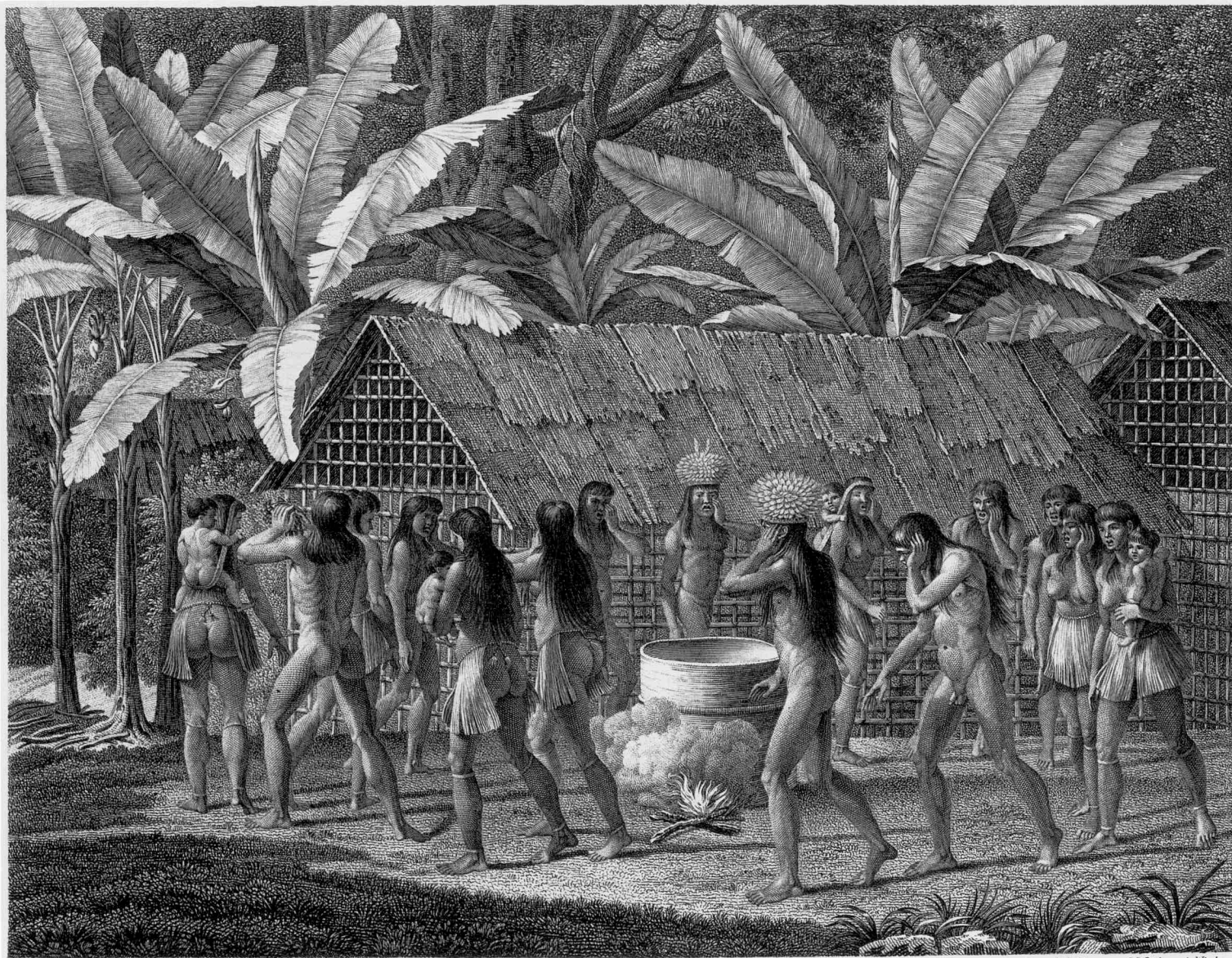




Kat. Nr. 20: Prinz zu Wied-Neuwied: »Botocudos auf der Reise«



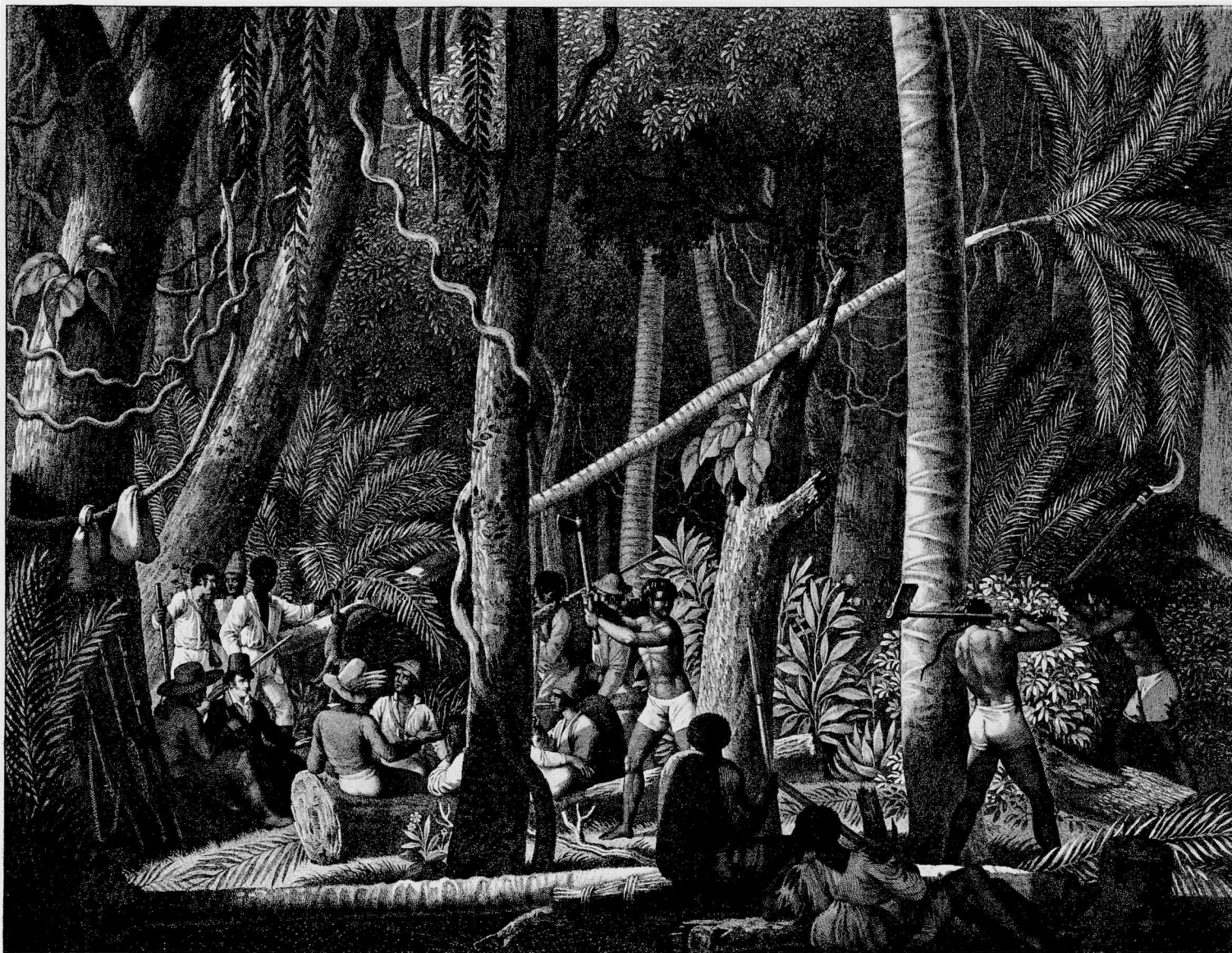
Kat. Nr. 22: Prinz zu Wied-Neuwied: »Zweikaempfe der Botocudos«



*die Landschaft von A. Seyffer in Stuttgart, die Figuren von J.P. Bittewer in Würzburg.*

Kat. Nr. 29: Prinz zu Wied-Neuwied: »Tanzfest der Camacans«



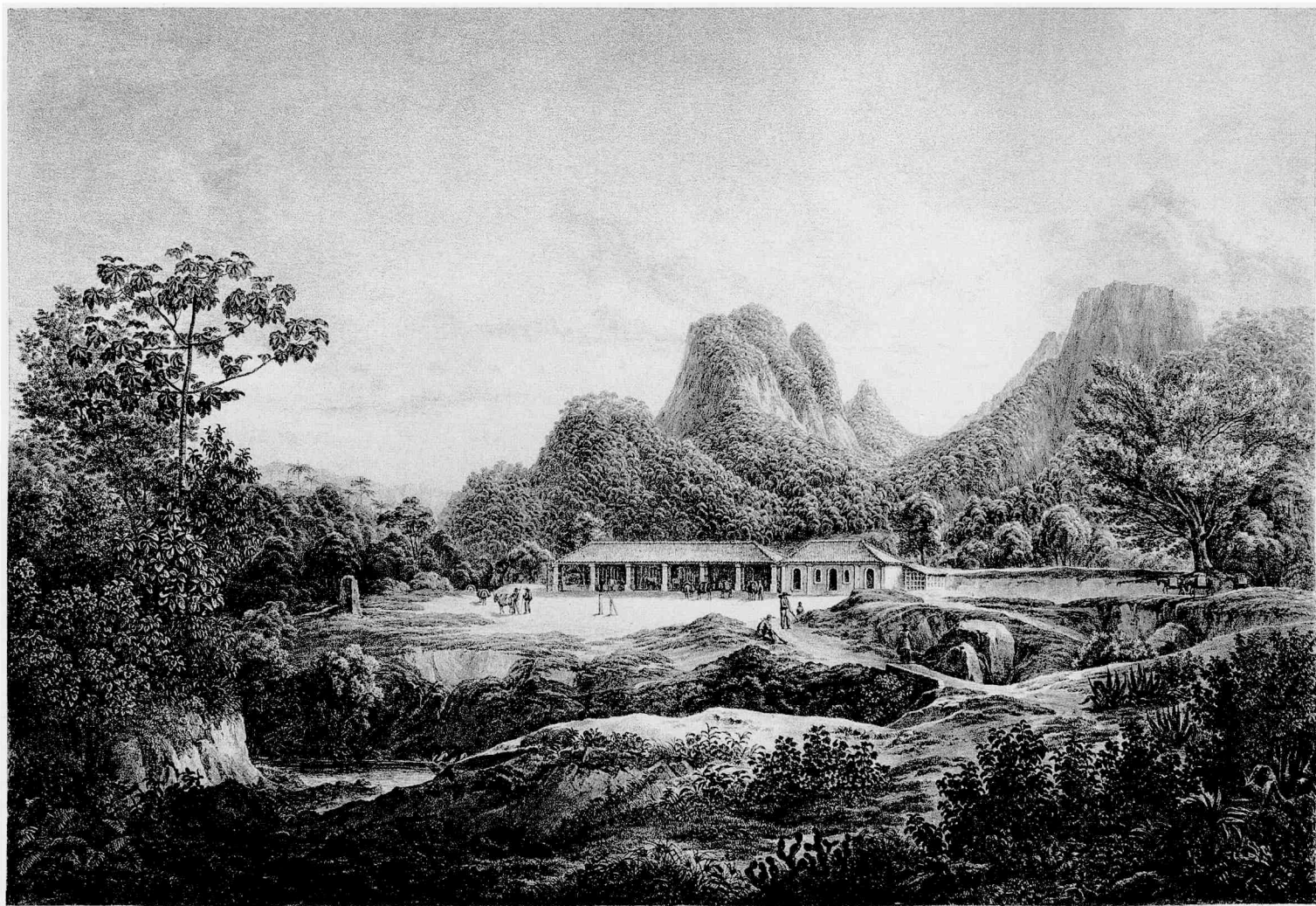


gest. von Martin Esslinger in Zürich.

Kat. Nr. 31: Prinz zu Wied-Neuwied: »Capitam Bento Lourenzo«

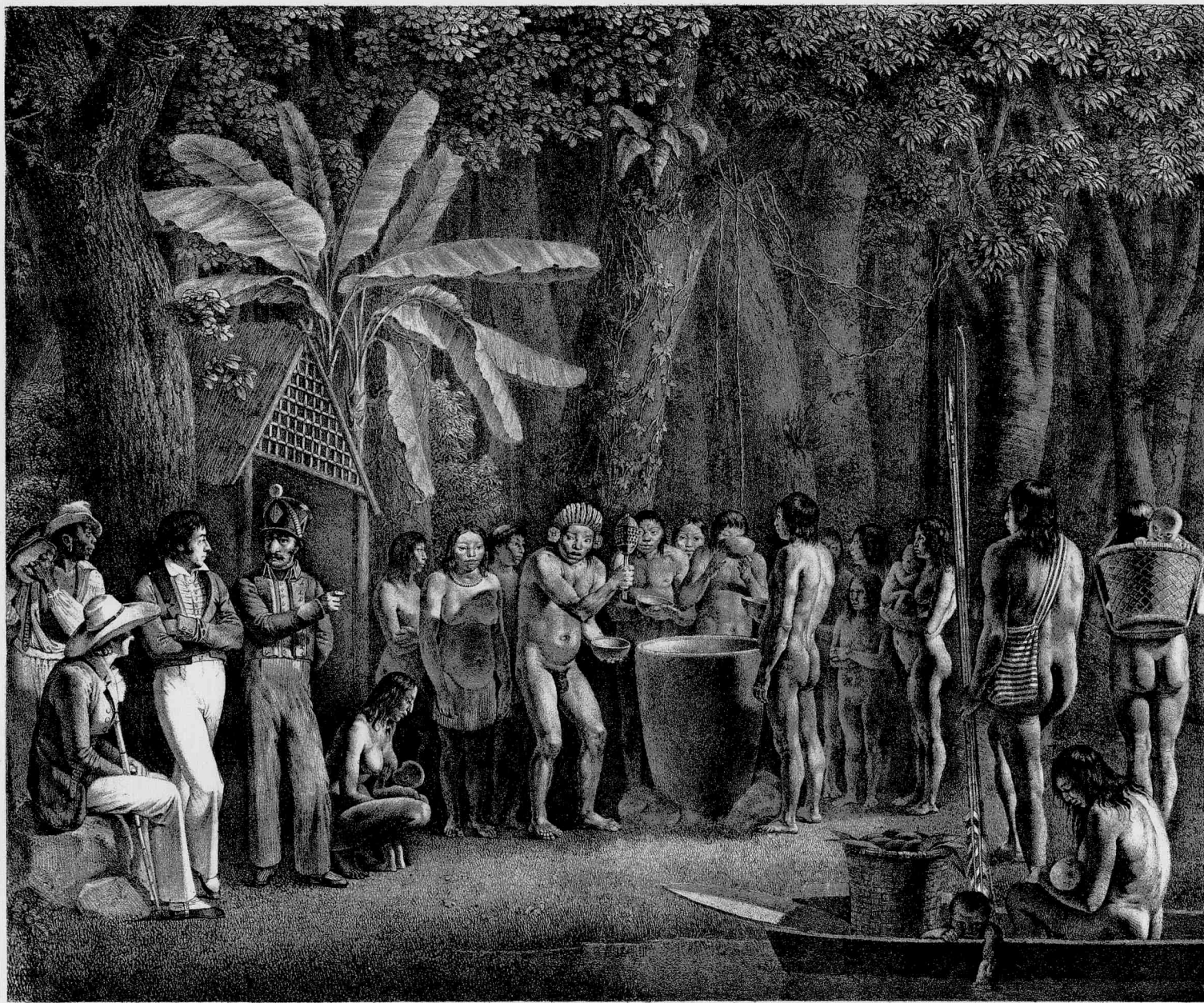


Kat. Nr. 39: C.O.F. Comte de Clarac: Brasilianischer Urwald



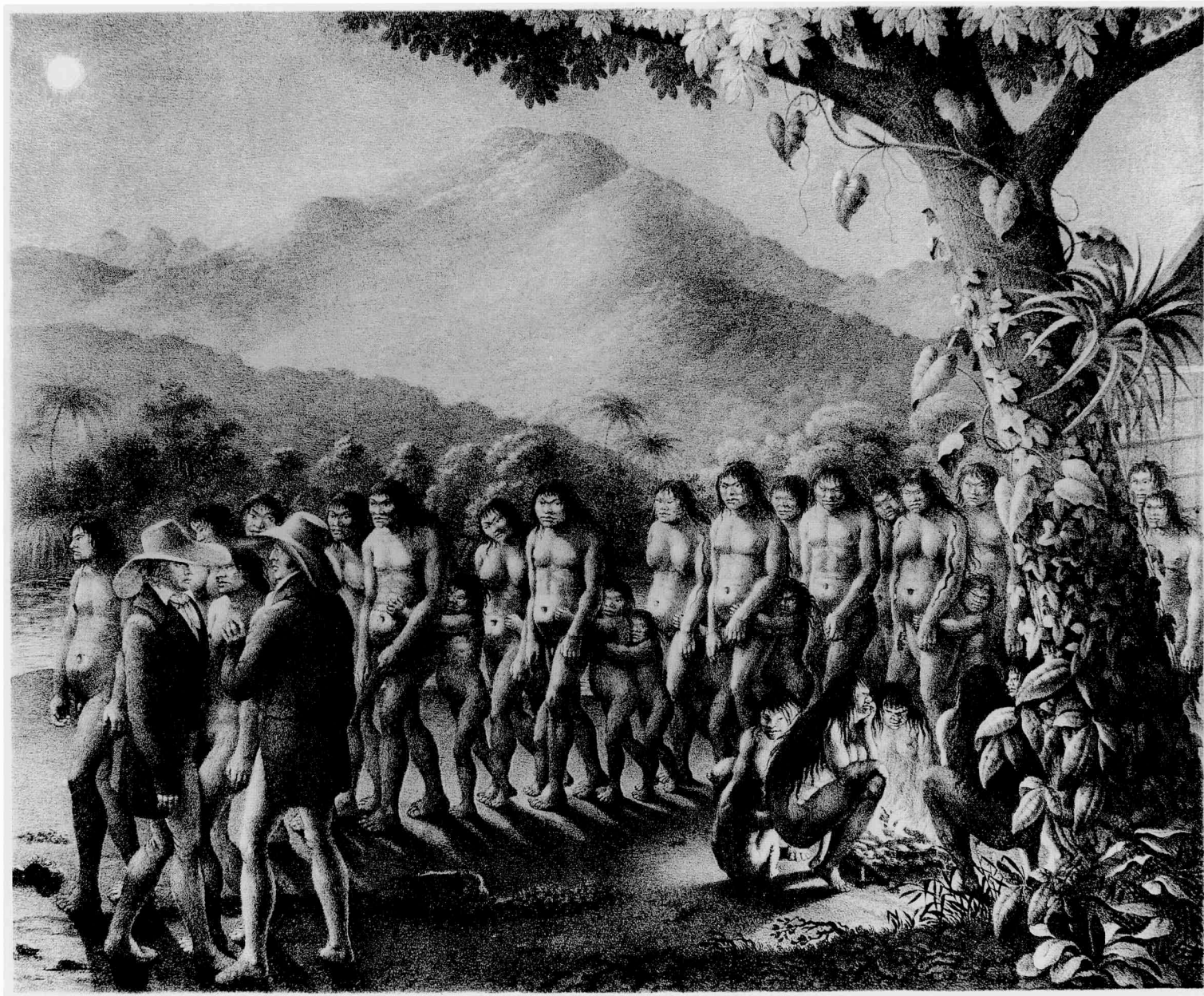
Kat. Nr. 41: C.F.Ph. von Martius: »Mandiocca«





Kat. Nr. 44: C.F.Ph. von Martius: »Trinkfest der Coroados«





Kat. Nr. 46: C.F.Ph. von Martius: »Tanz der Puris«

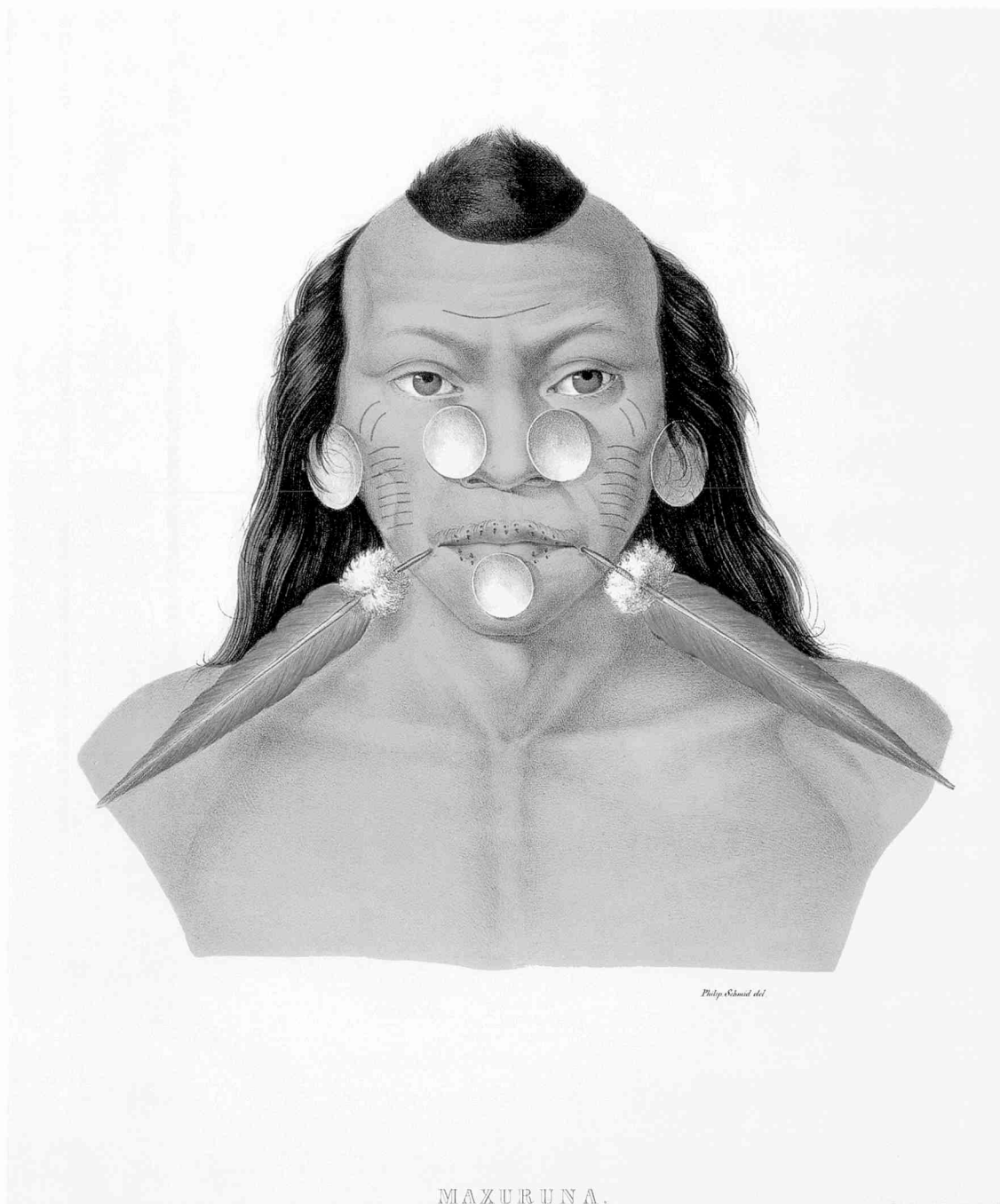


Kat. Nr. 48: C.F.Ph. v. Martius: »Rancho«



Kat. Nr. 49: C.F.Ph. v. Martius: »Diamantenwäscherey«

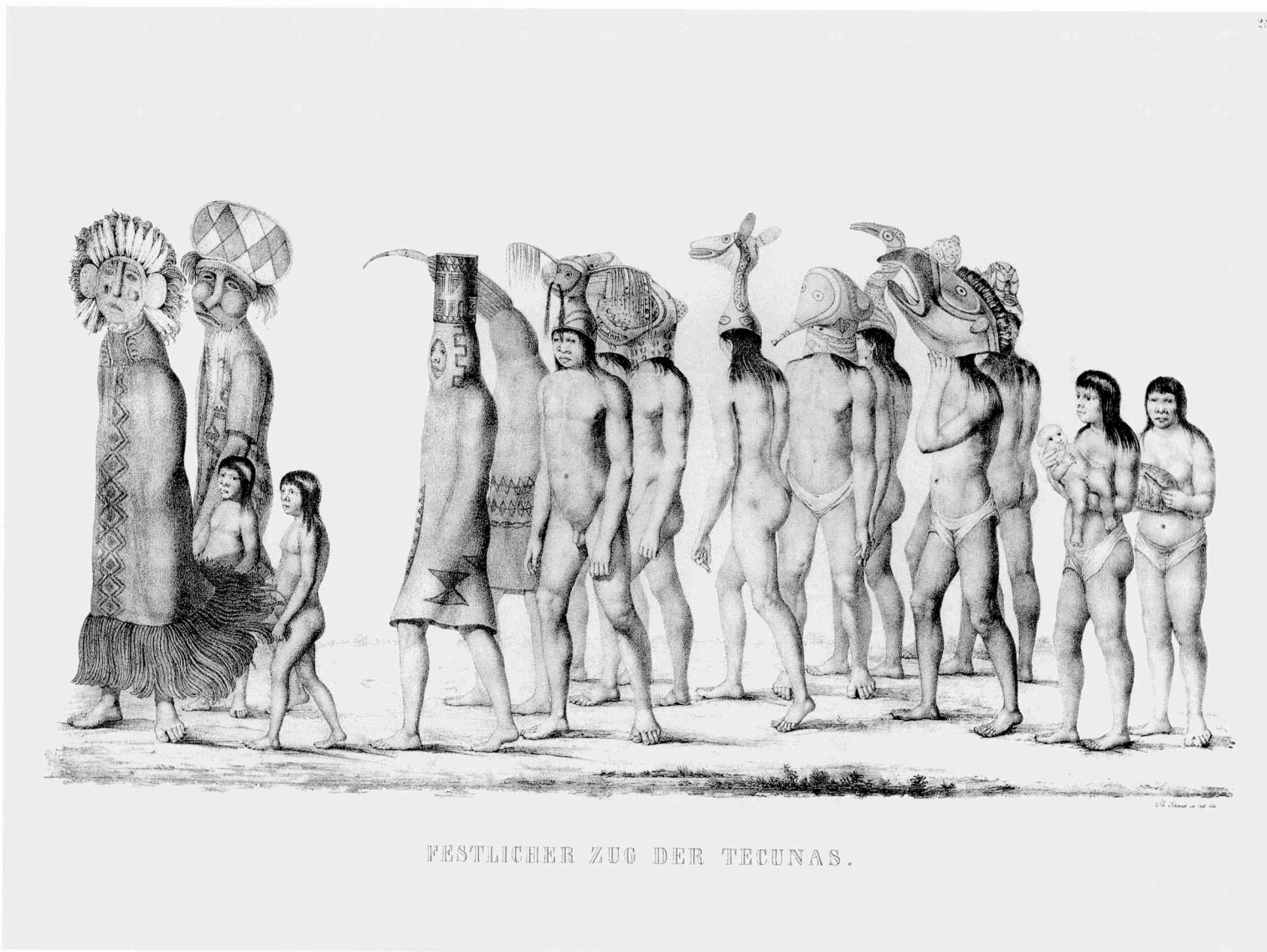




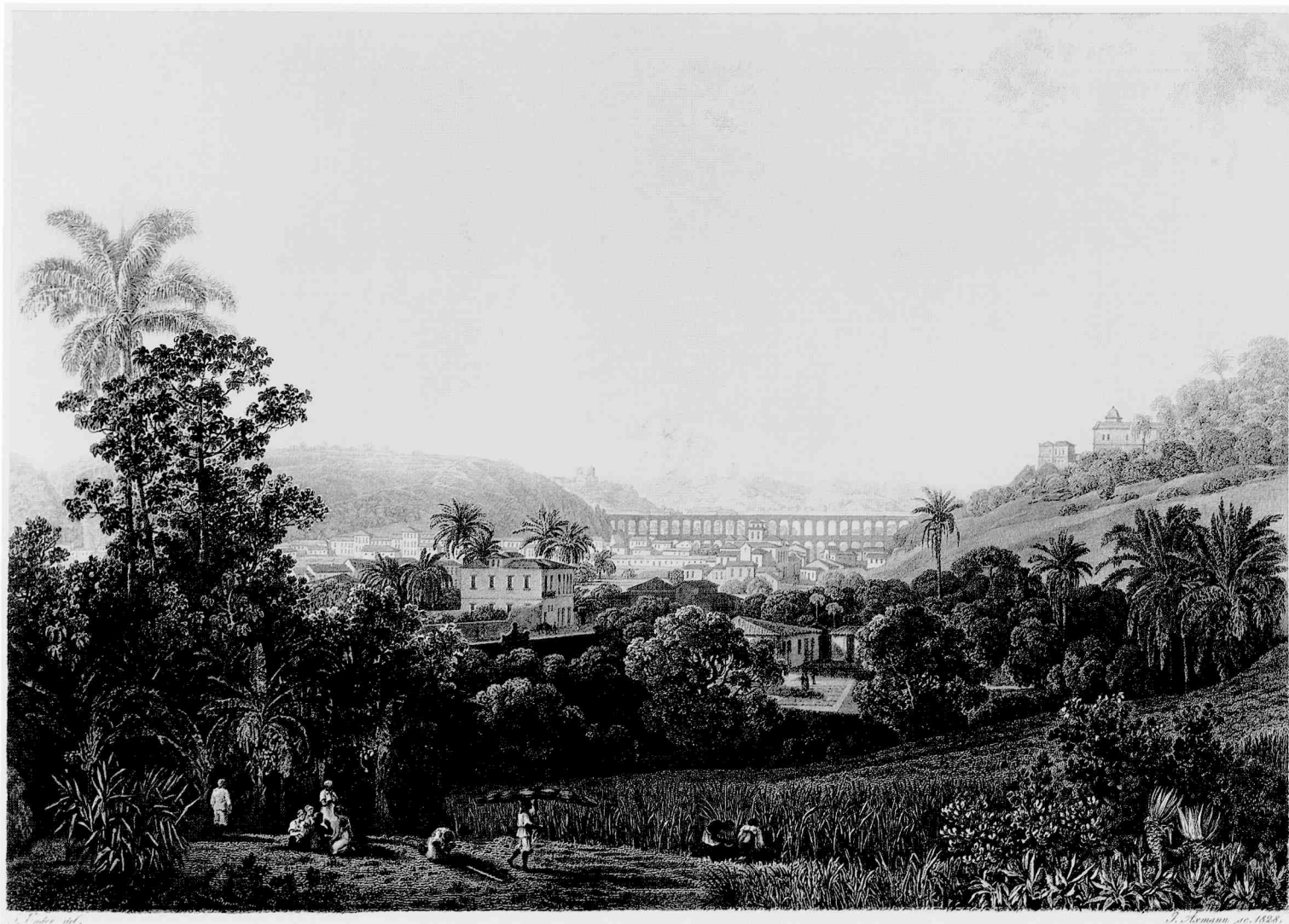
Kat. Nr. 51:  
C.F.Ph. von Martius:  
»Maxuruna«



Kat. Nr. 56: C.F.Ph. v. Martius: »Ausgrabung der Schildkröteneier«



Kat. Nr. 57: C.F.Ph. v. Martius: »Zug der Tecunas«



Kat. Nr. 63: T. Ender: »Rio de Janeiro mit der Wasserleitung«





Kat. Nr. 67: J.M. Rugendas: Landschaft mit Palmen



Kat. Nr. 70: J.M. Rugendas: Tropischer Regenwald

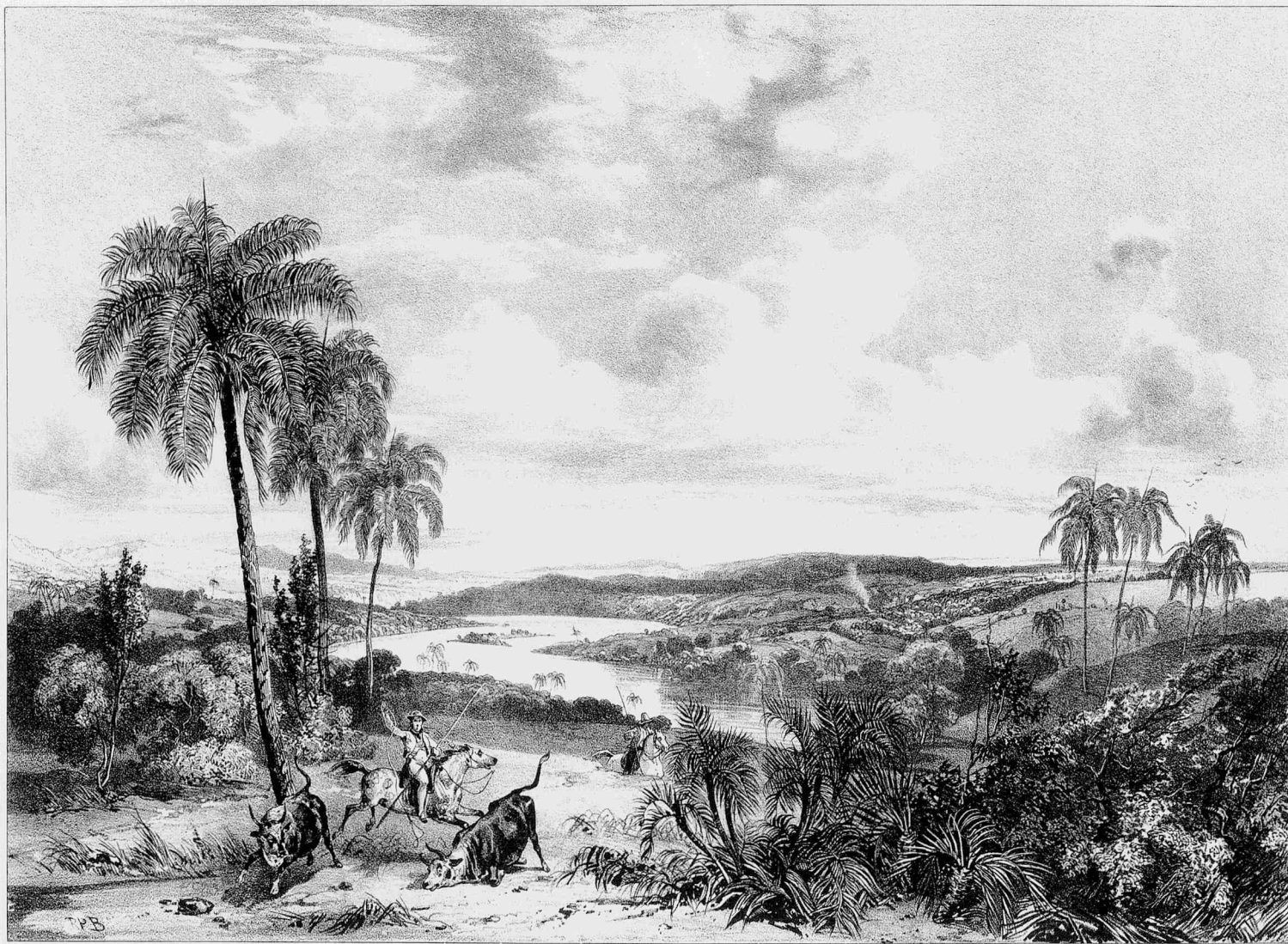


Kat. Nr. 72: J. M. Rugendas: »Praya Rodriguez«





Kat. Nr. 73: J. M. Rugendas: »Forêt vierge«



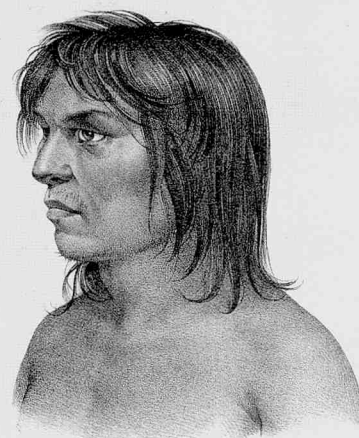
Kat. Nr. 75: J.M. Rugendas: »Campos«

2. Div.

Pl. 3.



MACHACARI.



*Dis. d'après nat. par Rugendas.*

*Lith. par Blavier.*

CAMACAN.

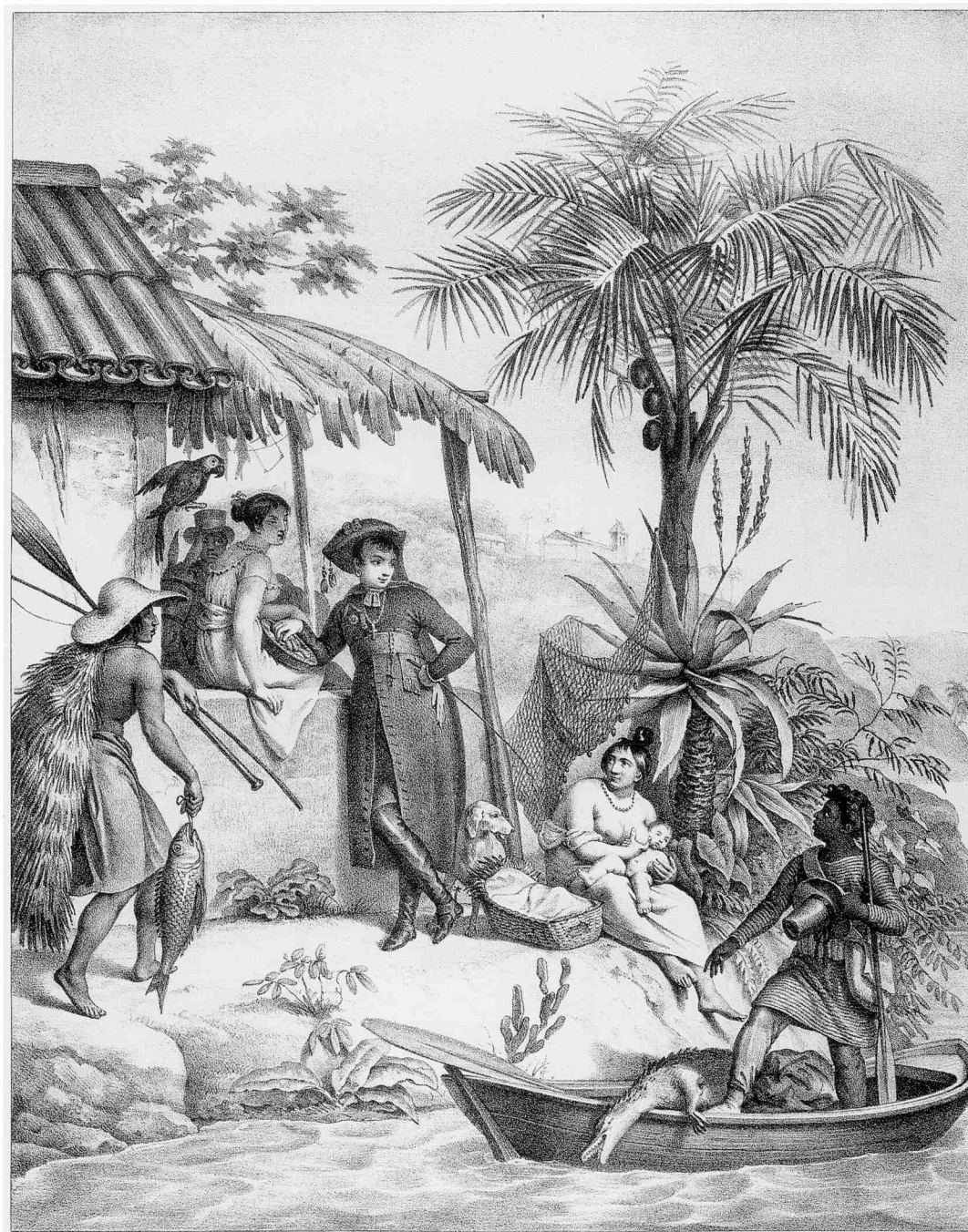
*Lith. de Engelmann, rue Louis le Grand 5<sup>e</sup> 22 à Paris.*

Kat. Nr. 85: J.M. Rugendas:  
»Machacari«-»Camacan«

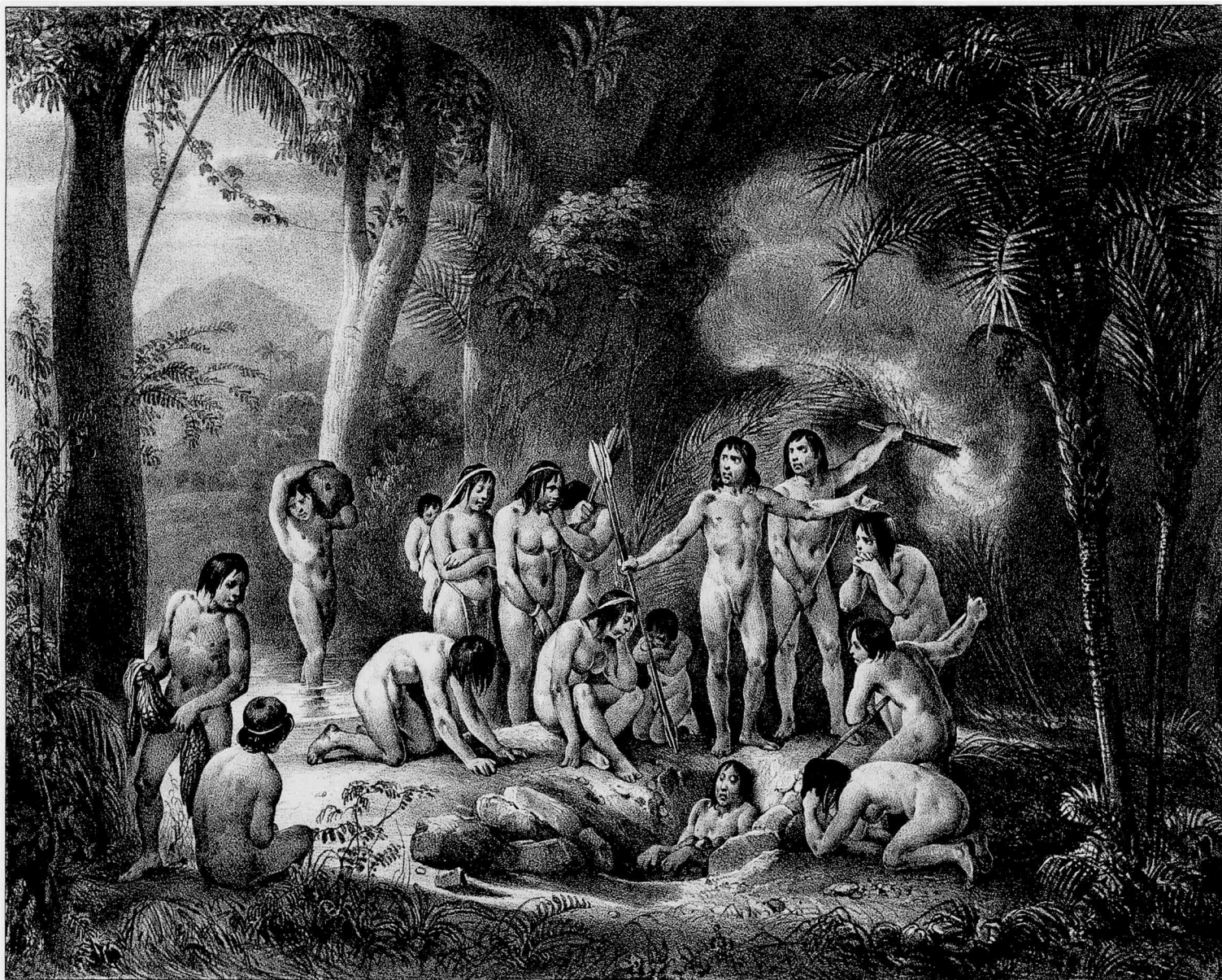


Kat. Nr. 91:  
J.M. Rugendas: »Capitão do Matto«





Kat. Nr. 95:  
J.M. Rugendas: »Costumes de Bahia«

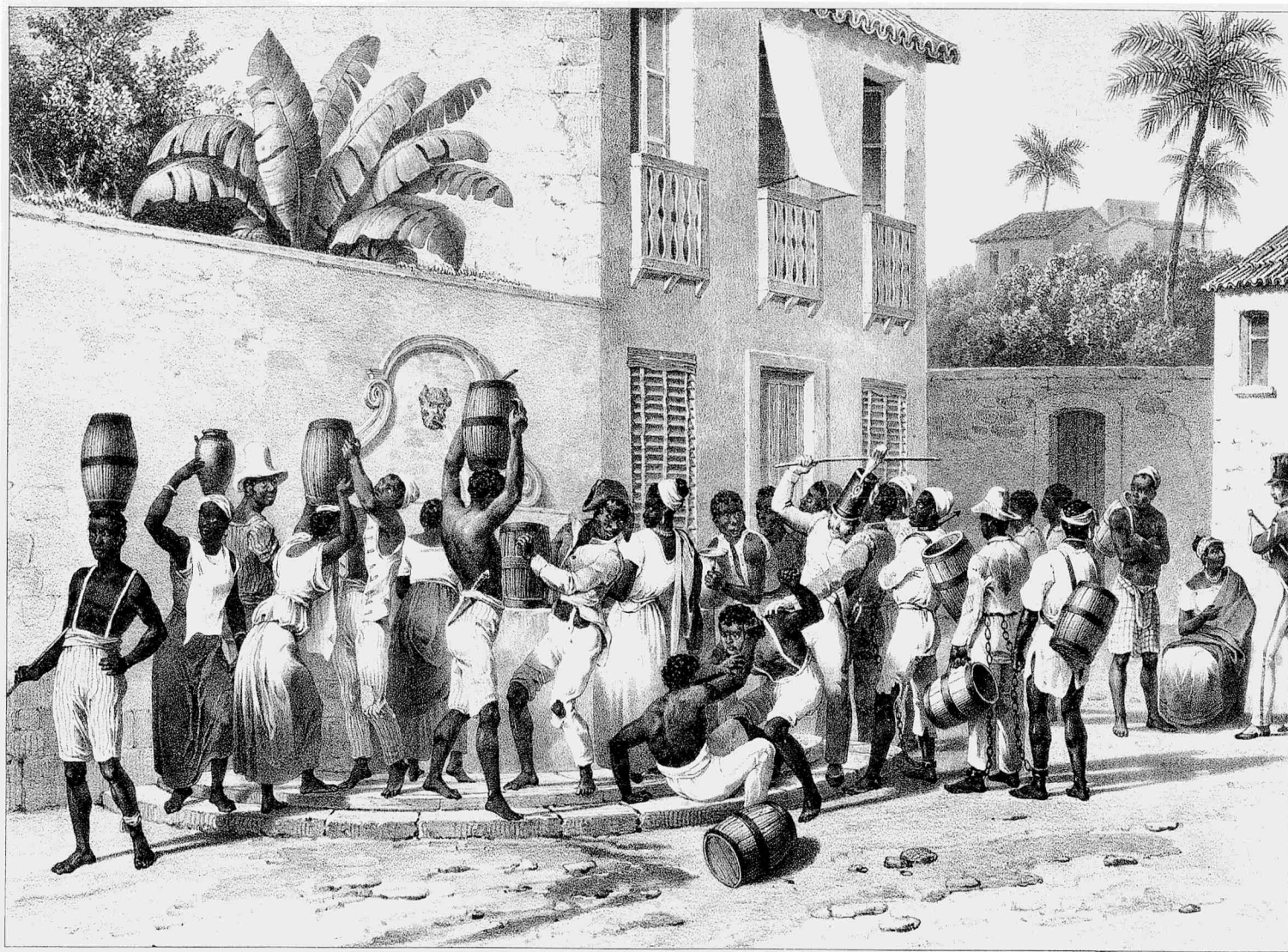


Kat. Nr. 96: J.M. Rugendas: »Enterrement«



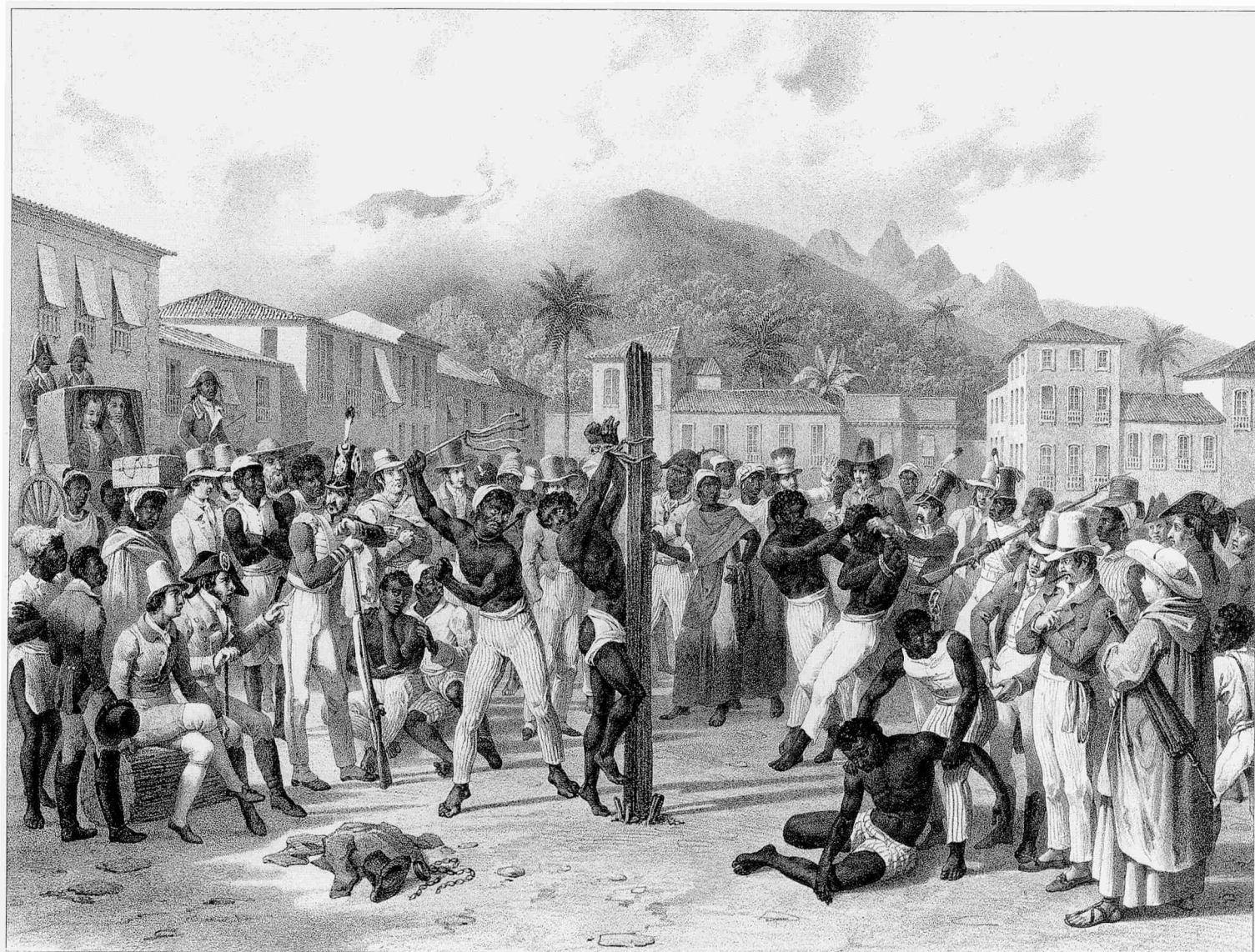


Kat. Nr. 109: J.M. Rugendas: »Recolte du Cafe«

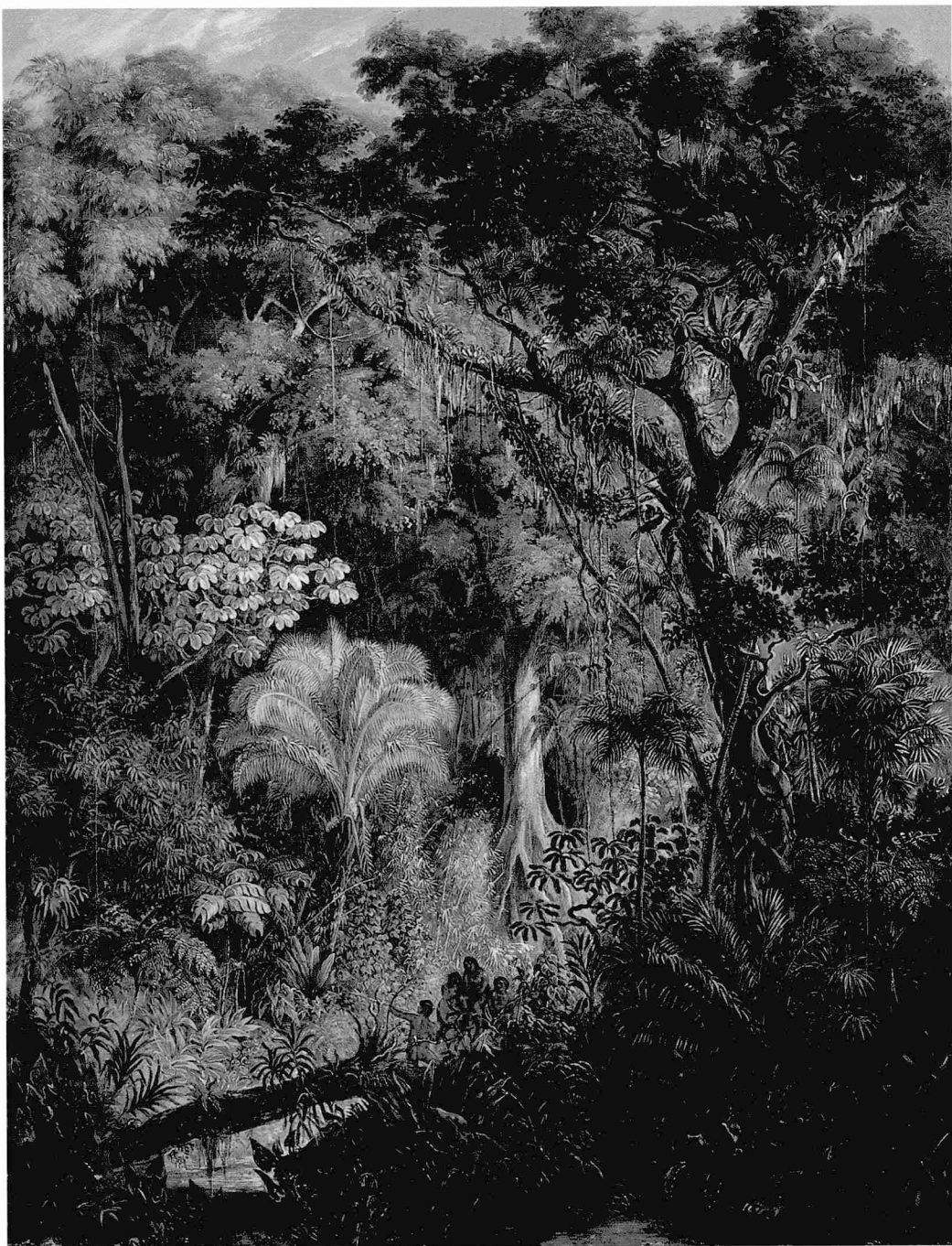


Kat. Nr. 110: J.M. Rugendas: »Porteurs d'eau«





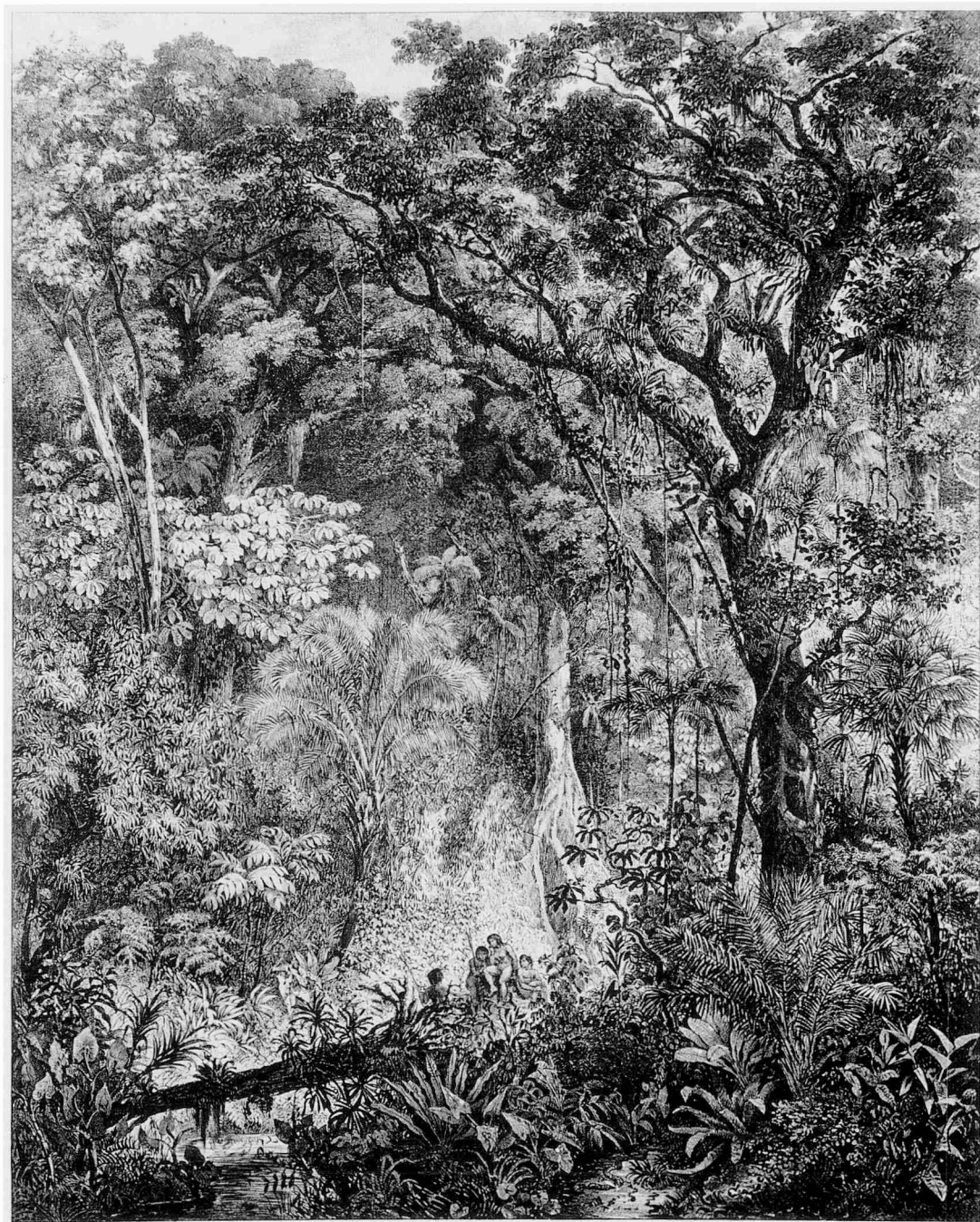
Kat. Nr. 111: J.M. Rugendas: »Punitions publiques«



Kat. Nr. 112:  
J.M. Rugendas: »Forêt du Brésil«

---

Kat. Nr. 113: J.M. Rugendas:  
Brasilianischer Urwald







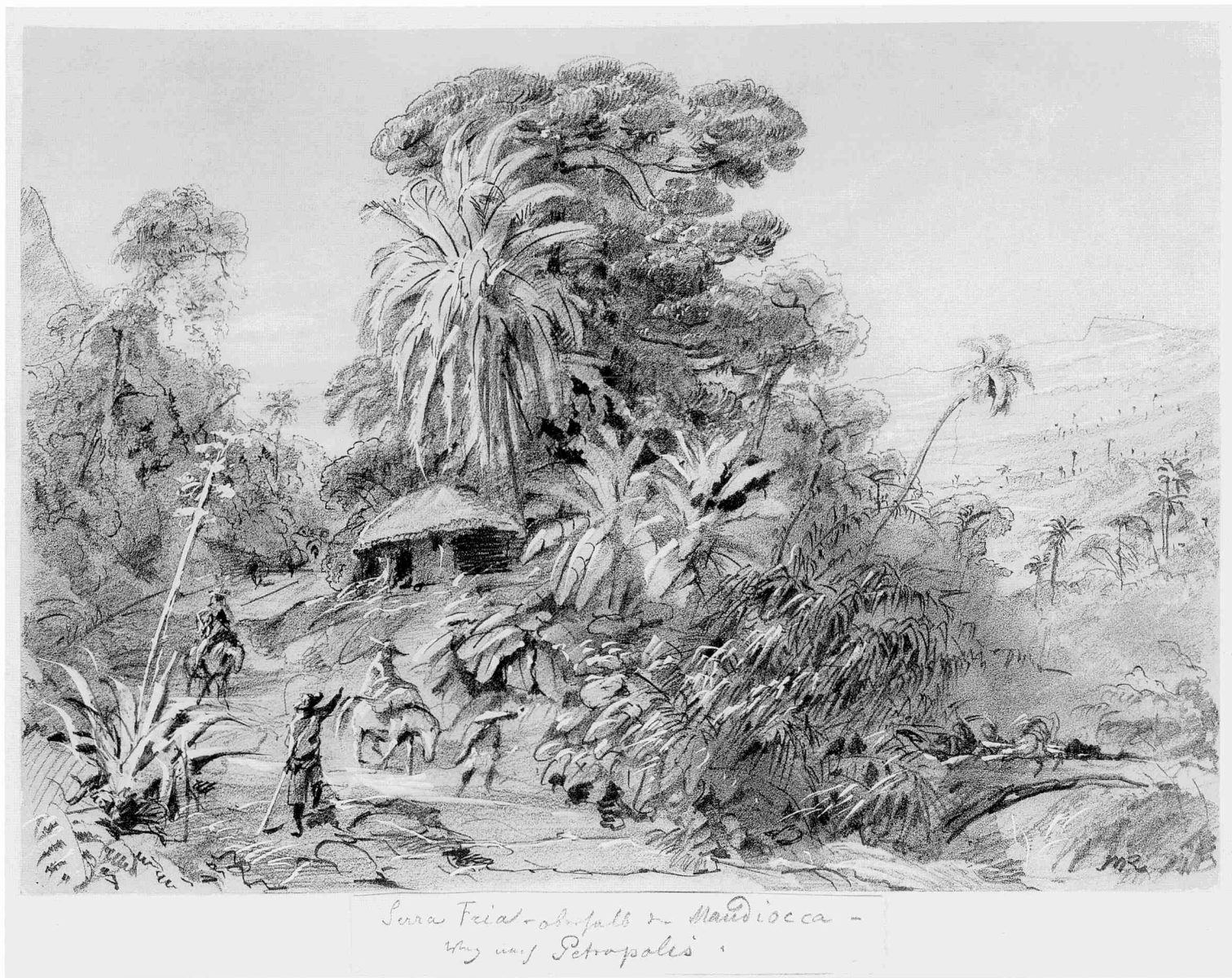
Kat. Nr. 114: J.M. Rugendas:  
Urwaldbaum mit Brettwurzeln



Kat. Nr. 116: J.M. Rugendas: Brasilianischer Urwald mit Eingeborenen



Kat. Nr. 117: J.M. Rugendas:  
Brasilianischer Urwald



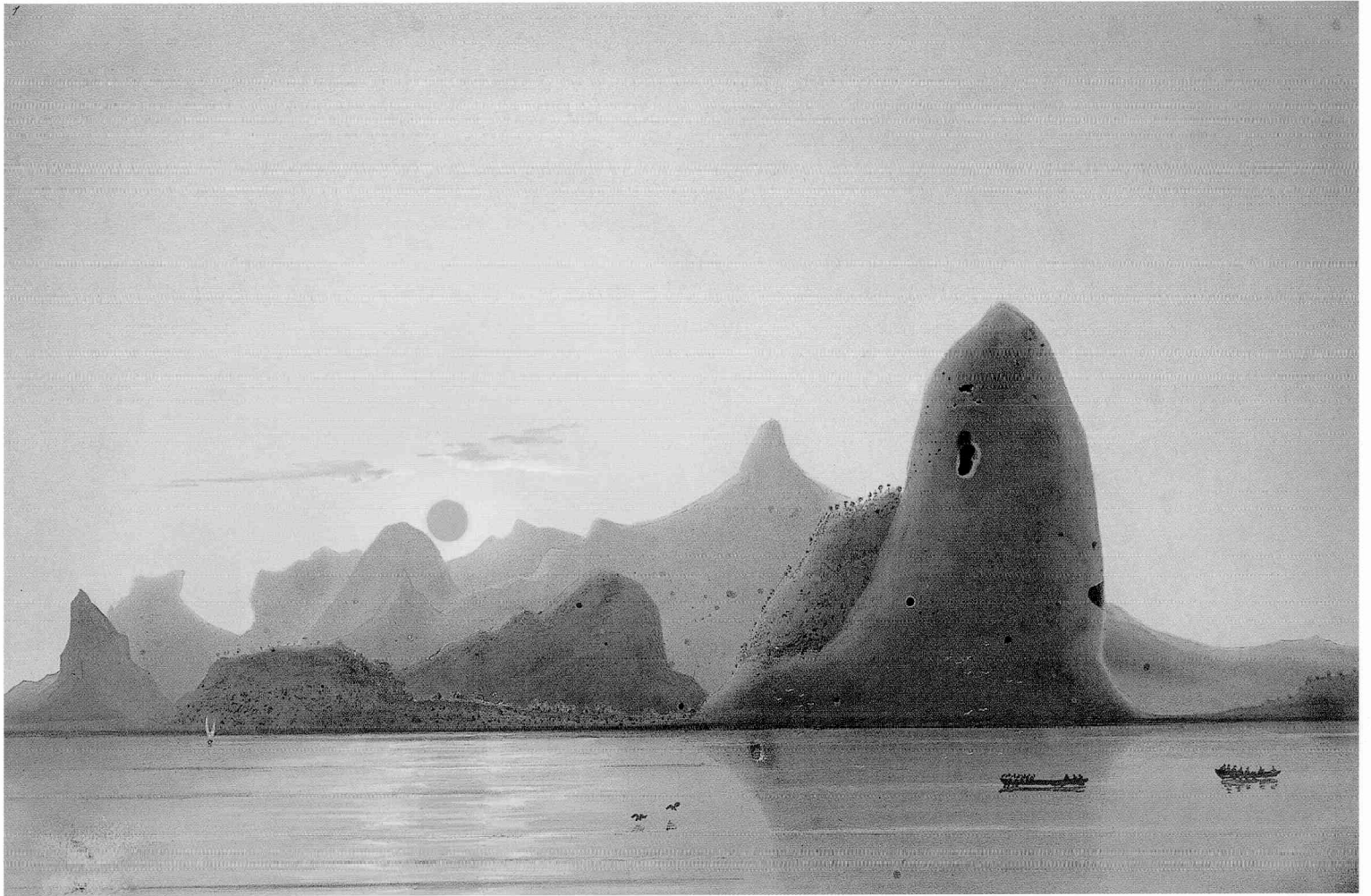
Serra Feia - obelisk in Maudioeca -  
Weg nach Petropolis

Kat. Nr. 120: J.M. Rugendas: Reiter und Fußgänger



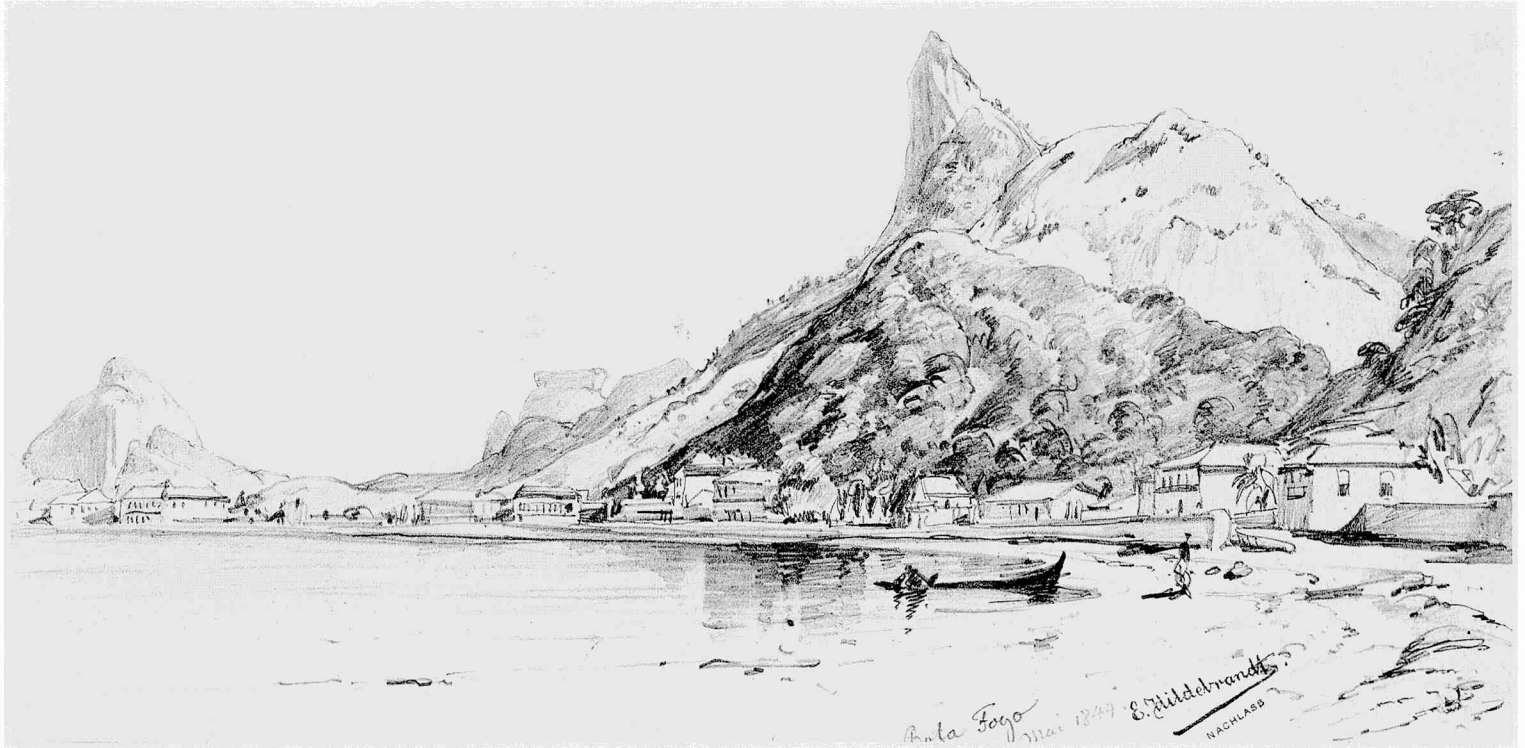


Kat. Nr. 123: Adalbert von Preußen: Botafogo

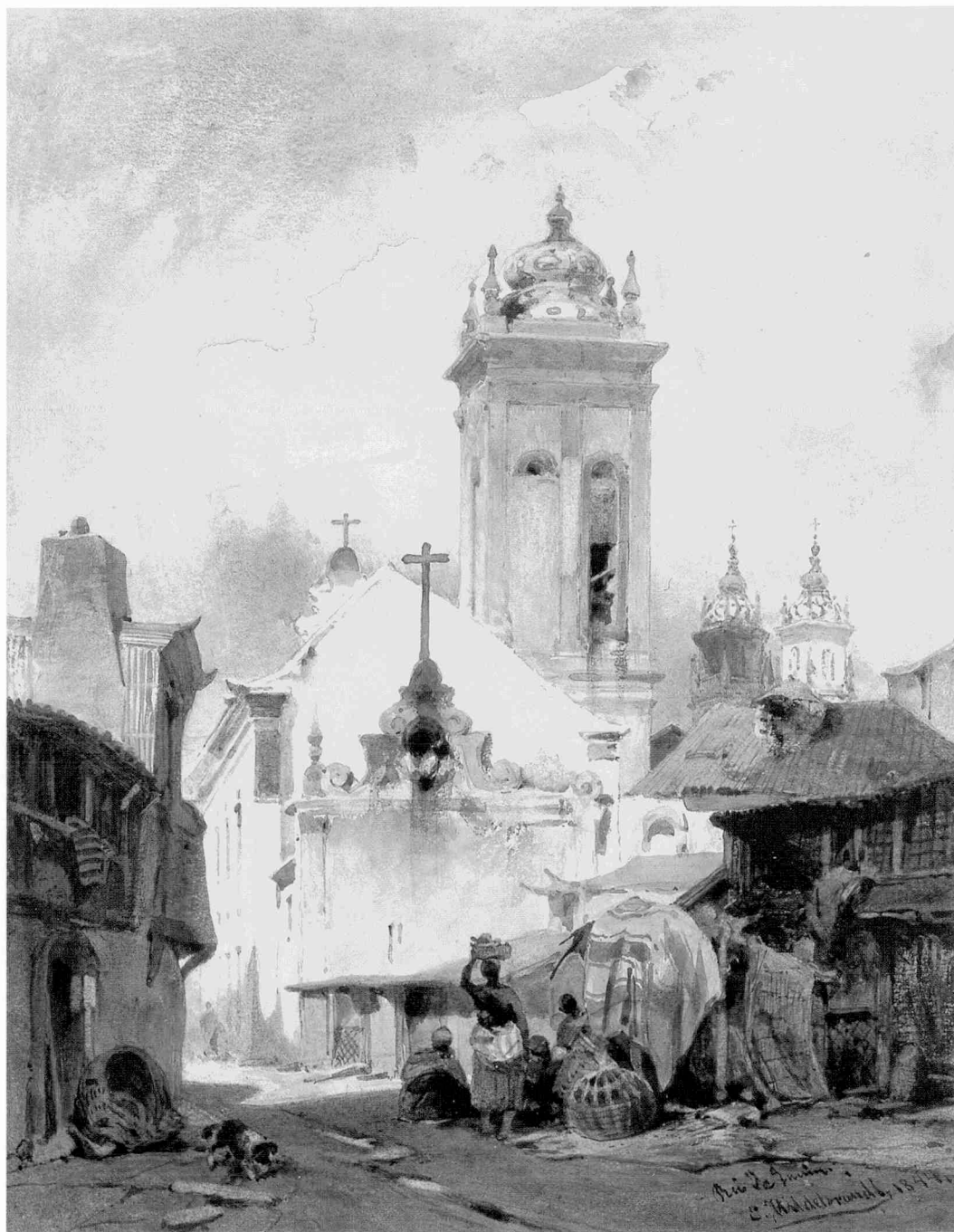


Kat. Nr. 124: Adalbert von Preußen: Bai von Rio de Janeiro





Kat. Nr. 129: E. Hildebrandt: Botafogo



Kat. Nr. 130: E. Hildebrandt:  
Rio de Janeiro. Stadtbild



Kat. Nr. 132: E. Hildebrandt: Rio de Janeiro bei Sonnenuntergang

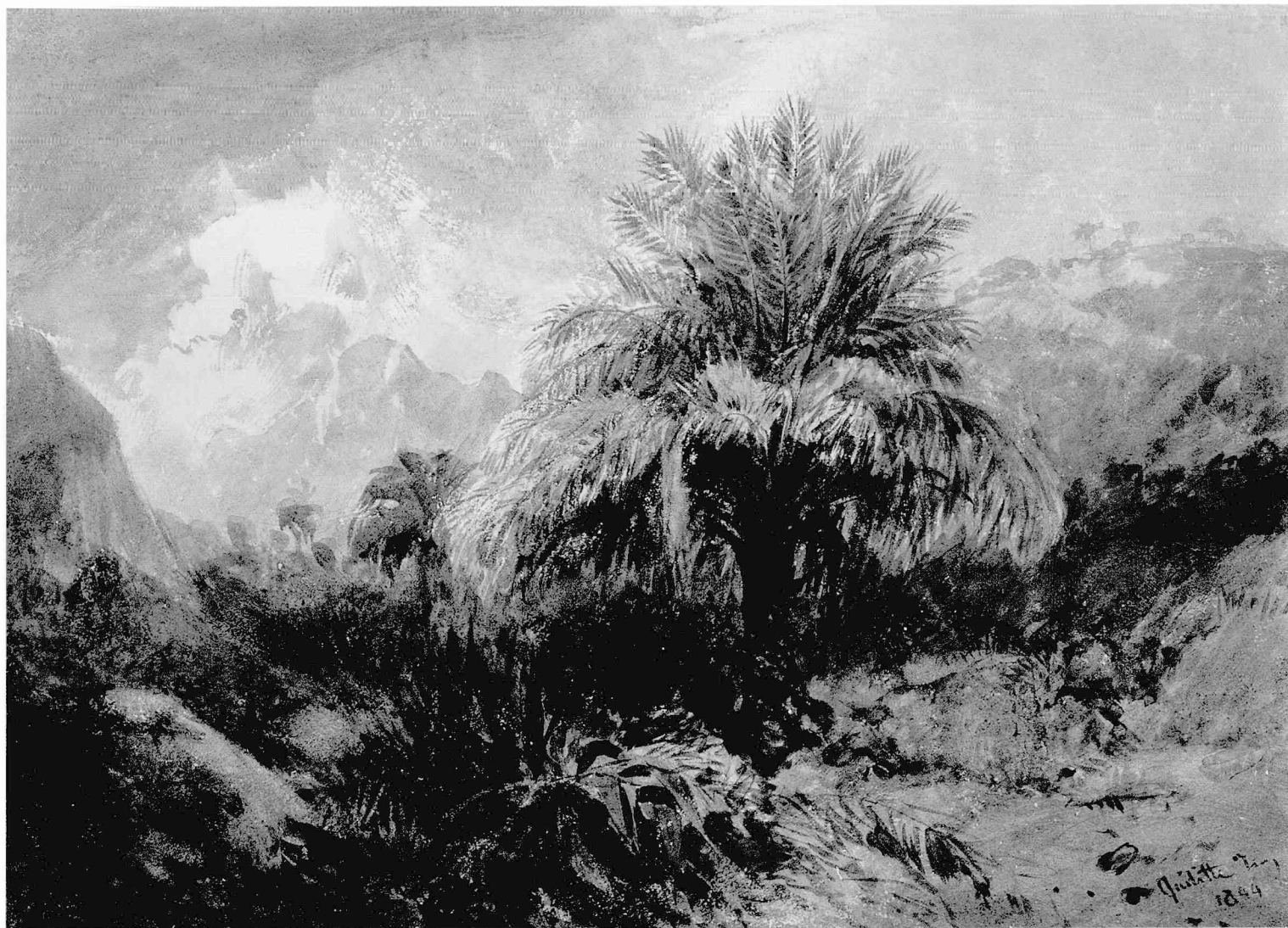


Kat. Nr. 135: E. Hildebrandt: Landschaft mit Palmen und Brunnen



Kat. Nr. 138: E. Hildebrandt: La Gávea





Kat. Nr. 141: E. Hildebrandt: Palmen im Gebirge





Kat. Nr. 148: E. Hildebrandt: Waldstudie



Kat. Nr. 154: E. Hildebrandt: Morro do Castelo



Kat. Nr. 155: E. Hildebrandt: Kapelle bei Rio de Janeiro



Kat. Nr. 157: E. Hildebrandt: Kirche in Bahia



Kat. Nr. 160: E. Hildebrandt: Bananenbüsche





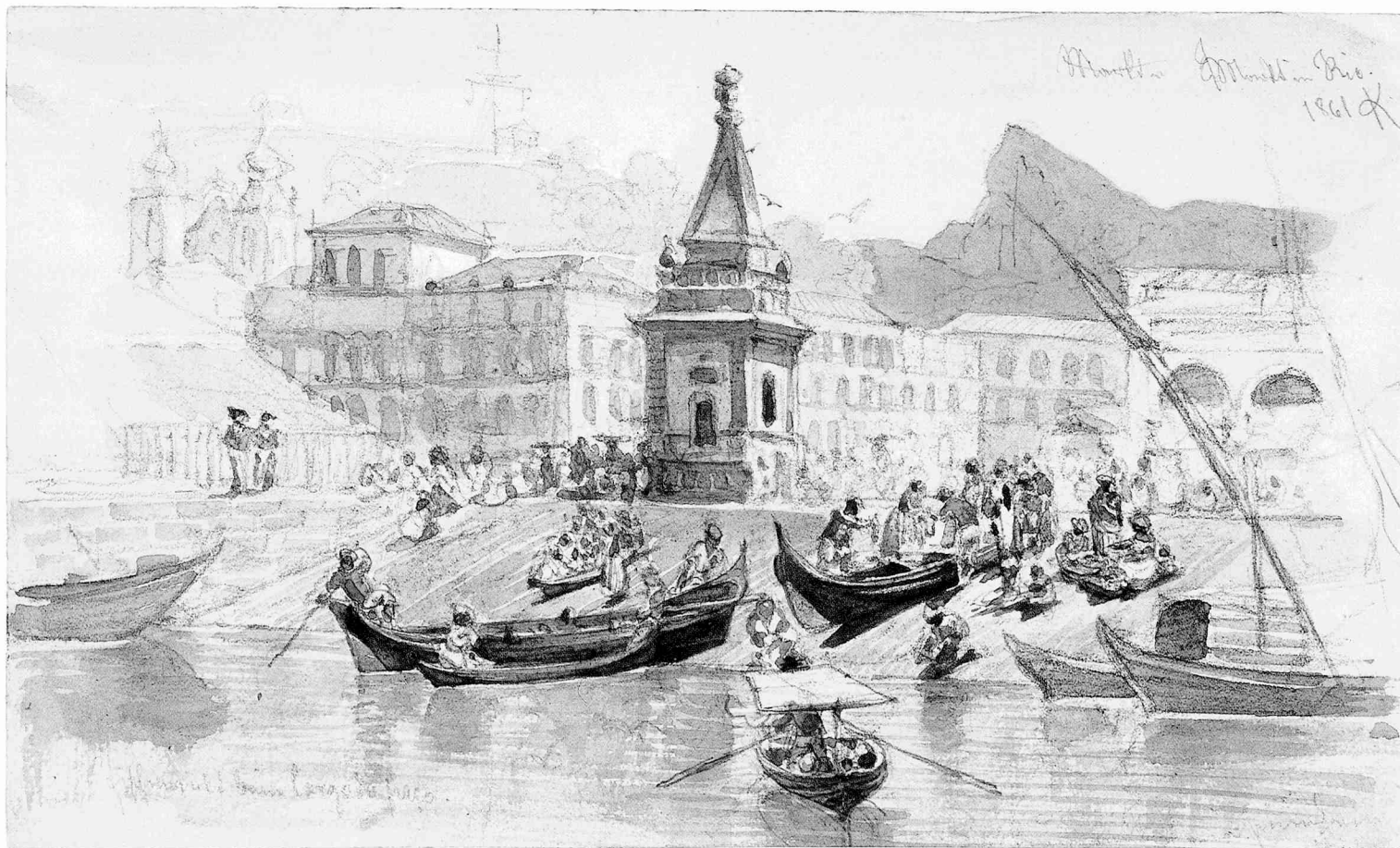
Kat. Nr. 177: E. Hildebrandt: Porträts von Afrobrasilianern



Kat. Nr. 179: H. Burmeister: Urwald bei Neu-Freiburg



Kat. Nr. 187: F. Hagedorn: Blick auf Niterói



Kat. Nr. 189: F. Keller: Markt in Rio de Janeiro





Kat. Nr. 191: F. Keller: Bananenbüsche

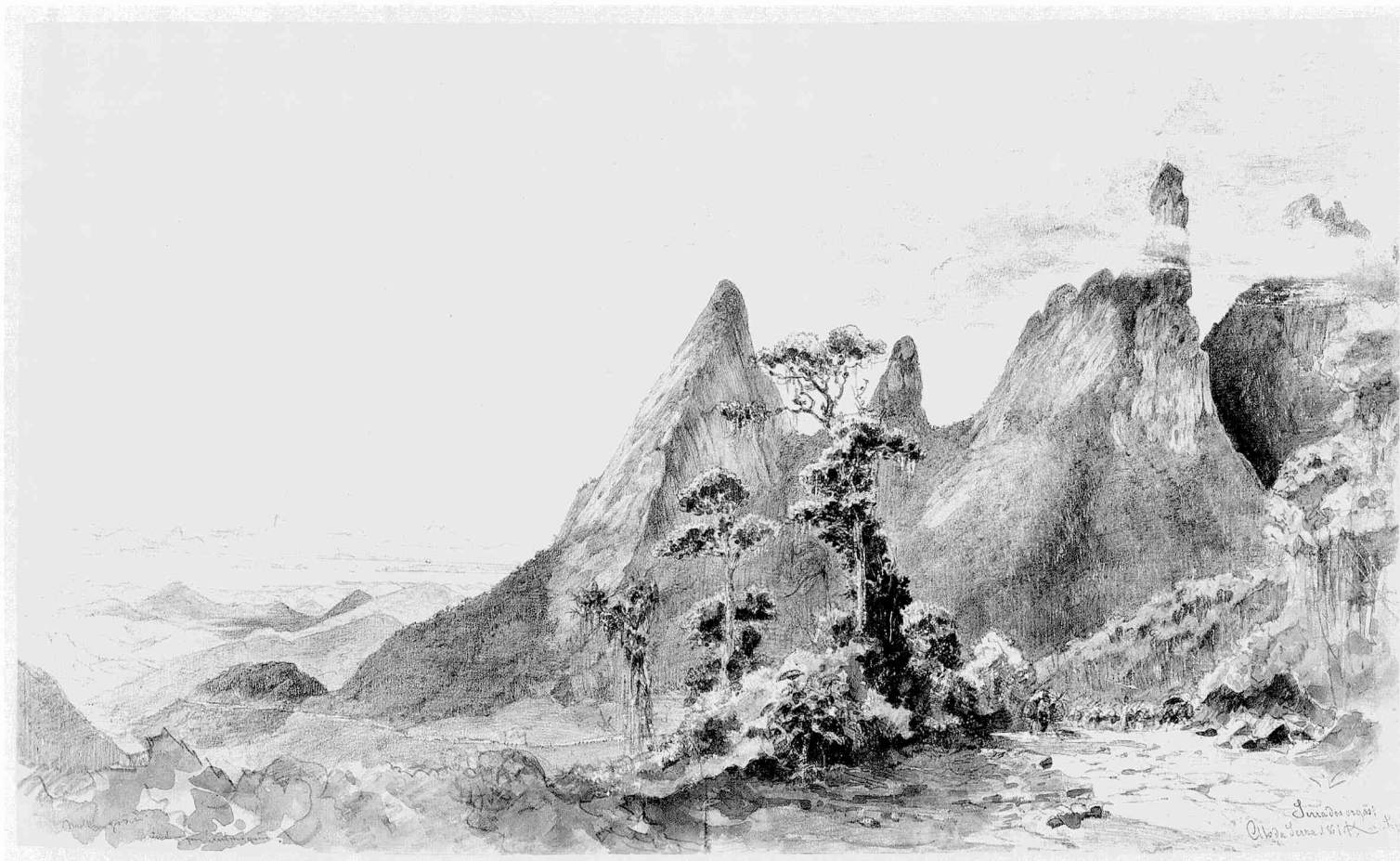




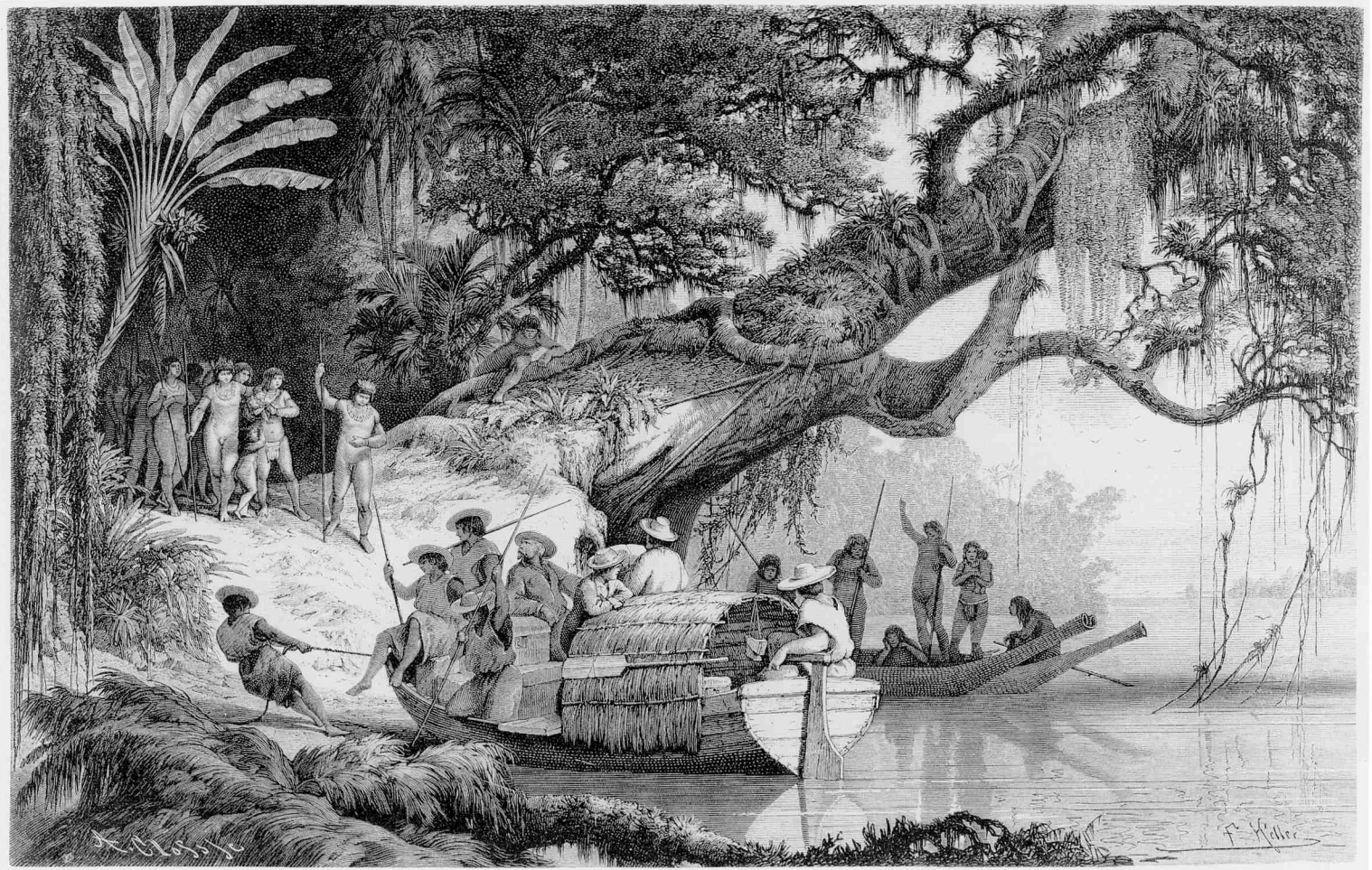
Kat. Nr. 192: F. Keller: Reisende in Brasilien



Kat. Nr. 194:  
F. Keller: Humboldt am Orinoko



Kat. Nr. 195: F. Keller: Blick zum Orgelgebirge



Kat. Nr. 197: F. Keller-Leuzinger: Zusammentreffen mit Indianern





Kat. Nr. 200: W. Kuhnert: »Bakairi-Weib Eva«





